

Manos, miradas y silencios otros...
Resignificaciones culturales hacia una música propiamente Sorda

Fernando Andrade Sánchez
Músico - Licenciado en Educación Especial

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE MEDICINA
DEPARTAMENTO DE LA OCUPACIÓN HUMANA
MAESTRÍA EN DISCAPACIDAD E INCLUSIÓN SOCIAL
BOGOTÁ, 2016

Manos, miradas y silencios otros...
Resignificaciones culturales hacia una música propiamente Sorda

Fernando Andrade Sánchez
Músico - Licenciado en Educación Especial
TIUN 2131592651

Tesis presentada como requisito para obtener el título de
Magíster en Discapacidad e Inclusión Social

Asesora
Profesora
Martha Lucía Rincón Bustos

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
FACULTAD DE MEDICINA
DEPARTAMENTO DE LA OCUPACIÓN HUMANA
MAESTRÍA EN DISCAPACIDAD E INCLUSIÓN SOCIAL
BOGOTÁ, 2016

Dedicatoria

*A mi ángel,
Mi estrella...*

A mi madre.

Te veo en el cielo.

Agradecimientos

A la vida que me ha dado tanto...

A Lida, Dyain, Sandra, Lina, Alejandra, Sorey,

Diego, Camilo, Hugo y Manuel

Mil gracias por ser-siendo en esta historia

A mi padre, mi roca, mi ejemplo.

A mis mujeres, los amores de mi vida

A mis maestros y maestras

Perfil Biográfico del investigador

Fernando Andrade Sánchez es un músico bogotano enamorado de la guitarra clásica, la música colombiana y la canción social, cursó sus estudios musicales en la Academia Luís A. Calvo Universidad Distrital Francisco José de Caldas y en la Universidad Central. Licenciado en Educación Especial de la Corporación Universitaria Iberoamericana. Es usuario de la Lengua de Señas Colombiana y ha dedicado su atención profesional al trabajo con personas Sordas y Ciegas, desde la docencia, la investigación y la educación superior. Es un apasionado por el avistamiento y estudio de las aves y el feliz, orgulloso y enamorado padre de Maria Elena Andrade Daza.

Notas aclaratorias

- Este documento hace cantos a “varias voces” quiere decir que encontrará relatos en primera, segunda y tercera persona de quien provocó los diálogos sobre la música propia, así como de las personas Sordas que participaron de la experiencia artística.
- En cuadros de texto se leerán relatos personales señados interpretados a la lengua escrita, trozos de identidad como trozos de historia.
- Desde la experiencia visual, capacidades iconográficas, fotográficas y en lengua escrita, se aportaron diálogos visuales por parte de todas las personas implicadas en el proceso, aparecerán estos a lo largo del tejido del presente documento.
- El texto puede ser leído de 2 formas diferentes
 - En conjunto: Entre el texto escrito, diálogos visuales y relatos situados de los participantes.
 - Entre relatos y diálogos visuales: siguiendo el rastro de los cuadros de texto y el de las fotografías.
- Se invita a que aventure su lectura entre las dos lecturas posibles del documento.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	13
OBERTURA SIN-FONICA	15
CAPITULO 1	19
Cuando lo ocurrido fue más que lo esperado... cuento corto.....	19
Sobre el oxímoron tras la Música Sorda.....	22
ALGUNAS FORMALIDADES.....	26
Transitando de la sinfonía a la sin-fonía. (Justificación).....	26
Conociendo la Sin-fonía (Problema)	29
Calentando las manos... (Objetivo general):.....	33
Estirando los dedos... (Objetivos específicos).....	33
¿Cómo se orchestra esta Sin-fonía?	34
Mezclando silencios, movimientos, miradas, manos y espacios (Metodología).....	43
La subversión metodológica en esta investigación.....	44
Rutas para cruzar la delgada línea	45
Tránsitos por la frontera	52
Hibridación metodológica (IBA – Historias de vida).....	55
Los diálogos visuales como relatos de historia y vida.....	60
CAPITULO 2	64
Elementos para una propia inflexión decolonial	64

Dialogando en visualidades... la propia inflexión.	75
CAPITULO 3	85
Paleontología en la memoria... música para sordos, miradas coloniales en contratiempo ...	85
Hallazgos Nacionales y locales... las primeras rocas.	89
En el terreno continental... las rocas distantes	95
Hallazgos en tierras históricas de latitudes transcontinentales	102
Al final de tanta roca y hallazgos líneas en primera persona	107
CAPITULO 4	111
La sospecha epistémica... Tejidos y deconstrucciones en este músico oyente.....	111
Sobre la angustia y su navegar... las “tres angustias normales y sus tejidos”	116
Entre los tejidos de las angustias... ..	120
CAPITULO 5	125
Aproximaciones y distancias desde las epistemologías Sordas.....	125
Confrontando los diminutivos	128
Sobre el diminutivo -Sordos = un asunto de comunicación-	131
Sobre el diminutivo -Música = Sonido-	134
Transformando los diminutivos.....	138
Con la subversión epistémica entre las manos.	143
Fotograma 1	145
Fotograma 2.....	149

Fotograma 3	152
Fotograma 4	156
Fotograma 5	159
EL EPILOGO QUE NO ES.....	163
REFERENCIAS	169

INDICE DE IMAGENES

Dialogo visual 1	23
Dialogo visual 2	24
Dialogo visual 3	25
Dialogo visual 4	27
Dialogo visual 5	28
Dialogo visual 6	30
Dialogo visual 7	38
Dialogo visual 8	40
Dialogo visual 9	42
Dialogo visual 10	44
Dialogo visual 11	48
Dialogo visual 12	50
Dialogo visual 13	52
Dialogo visual 14	53
Dialogo visual 15	56
Dialogo visual 16	57
Dialogo visual 17	61
Dialogo visual 18	62
Dialogo visual 27	79
Dialogo visual 29	80
Dialogo visual 37	86
Dialogo visual 38	90

Dialogo visual 39.....	92
Dialogo visual 40.....	98
Dialogo visual 41.....	99
Dialogo visual 42.....	101
Dialogo visual 43.....	103
Dialogo visual 44.....	105
Dialogo visual 45.....	111
Dialogo visual 46.....	125
Dialogo visual 47.....	126
Dialogo visual 48.....	127
Dialogo visual 49.....	128
Dialogo visual 50.....	129
Dialogo visual 51.....	130
Dialogo visual 52.....	133
Dialogo visual 53.....	136
Dialogo visual 54.....	137
Dialogo visual 55.....	139
Dialogo visual 56.....	141
Dialogo visual 57.....	142
Dialogo visual 58.....	144
Dialogo visual 59.....	148
Dialogo visual 60.....	155
Dialogo visual 61.....	158

Dialogo visual 62.....	161
Dialogo visual 63.....	161
Dialogo visual 64.....	162
Dialogo visual 65.....	164

RESUMEN

La presente Sin-fonía nace de cuestionar la capacidad auditiva y el sonido como condiciones sine qua non para la música, esto motivó la búsqueda de aperturas a formas otras de pensarse esta expresión artística, que ante la intersección con las capacidades humanas de las personas Sordas, detonó a su vez la búsqueda de rebeldías y subversiones epistémicas centradas en el re-pensar, las desposesiones culturales a las que se han enfrentado históricamente, todos aquellos que son comparados con cuerpos biológicos idealizados en la perfección funcional de sus órganos.

Se buscó desencadenar diálogos culturales centrados en la covisualidad y comusicalidad, entre y desde cosmovisiones Sordas, junto a una perenne provocación crítica basada en la decolonialidad epistémica, como acto de rebeldía al “deber ser” para la música, con ello tomando distancia de lo comprendido como música para Sordos y proyectando caminos a transitar frente a una música con génesis y fundamento en la experiencia situada del ser-siendo Sordo.

Las rutas aquí contenidas trazaron el oxímoron de la música Sorda como un quehacer socioestético e intercultural, a ser vivido desde el goce de la capacidad y del derecho a contar con producciones y reproducciones artísticas verdaderamente capacitantes. La presente provocación llevó a co-construir nuevos sentidos en la comprensión y creación de la experiencia musical, esta a su vez no concentrada únicamente en el hacer artístico, sino que se proyectó la misma como dinámica de resignificación cultural.

Pudo ser compuesta la Sin-fonía a seguir desde la hibridación metodológica con la a/r/tografía y las historias de vida, amalgamadas estas al oscilar entre cruces y sinergias, con diálogos visuales creados como relatos historiográficos situados y motivadores de nuevos tejidos y comprensiones. En síntesis en sus manos se encuentra una provocación, un dialogo con la norma, un contrapunteo al modo Sordo.

Palabras clave: música Sorda, resignificación cultural, decolonialidad epistémica, desposesiones culturales, socioestética

ABSTRACT

The following Sin-fonía (Symphony *no-phonic*) is born when questioning the hearing and sound capabilities as sine qua non conditions for music, this motivated the search of openings to other ways of thought about this artistic expression, that at the intersection with human capabilities of Deaf people, detonated the search for rebelliousness and epistemic subversions focused on re-thinking, the cultural dispossessions to which historically have been confronted all those who are compared to idealized biological bodies with a perfect function of its body organs.

It sought to trigger cultural dialogues focused on covisuality and comusicality, between and from Deaf world views, along with a perennial critical provocation based on epistemic decoloniality as an act of rebellion to "must be" for music, with that taking distance from what is understood as music for the Deaf and projecting paths to walk in front of a music with genesis and basis on the experience located in the be-being Deaf.

The routes contained here traced the oxymoron of Deaf music as a socialaesthetic and multicultural work, to be lived from the enjoyment of the capability and the right to have truly capacitating productions and art reproductions. This provocation led to co-construct new senses in the understanding and creation of musical experience, this one at the same time was not only focused on the artistic side, but it was projected as a dynamic cultural redefinition.

The Sin-fonía was made to follow from the hybridization methodology with a/r/tography and life stories, amalgamated these to oscillate between crosses and synergies with visual dialogues created as historiographical narrations situated and motivators of new tissues and understandings. In synthesis, in your hands there is a provocation, a dialogue with the rule, a counterpoint to Deaf mode.

Key words: Deaf Music, cultural redefinition, epistemic decoloniality, cultural dispossessions, socialaesthetic.

OBERTURA SIN-FONICA

*“Hoy voy a hacer asamblea de flores marchitas,
de deshechos de fiesta infantil, de piñatas usadas,
de sombras en pena -del reino de lo natural-
que otorgan licencia a cualquier artefacto de amar”*

Ala de colibrí. Silvio Rodríguez (1992)

Mis manos desde muy jóvenes han sentido teclas, agujeros, cuerdas, vientos y pieles, la voz me ha vibrado al paso de la mirada atravesando tintas que escriben figuras y cantos, de esa y otras formas inexplicables en lengua escrita, la música ha sido parte de mí, de mis sueños y presente y es el principal porqué de las letras con las que se encontrará a continuación durante la composición y ejecución, de esta por mi nominada como - una sinfonía sin-fonía alguna- un gran canto musicalmente afónico.

Cada forma y relieve en el paisaje de mi pensamiento fue creado durante el tiempo en que como hombre, instrumentista, compositor, profesor de música y pajarero he vivido musicalizado en el arte que me funda. Con el pasar del tiempo y viviendo entre las constantes polifonías que plantearon y plantean las capacidades humanas en mi vida, al ser licenciado en educación especial, la música en si misma ha cambiado dejando de ser y estar en mí únicamente para ser, poder y estar en otredades distantes al deber ser, con otras capacidades, con otras, manos, otras miradas y otros silencios.

Permítame en este punto hacer un alto en el discurso para dar sentido a las líneas anteriores, pues será preciso resaltar que la amalgama formada en mi subjetividad entre las infinitas presentaciones de las capacidades humanas y la música, me ha llevado a soñar preguntas que tienen respuesta más allá de la lógica colonial que suele acompañar a las definiciones de lo que ya está cultural y socialmente aceptado.

Dudar lo que históricamente se ha entendido por capacidad para la música y entretejer preguntas cuestionantes de la norma sobre la encarnación del talento y la aptitud en cuerpos biológicos ideales, al igual que negarse a asumir la idea de un ser idealizado perfecto y superdotado como condición *sine qua non* para el arte que transita por mis venas; configura en gran medida la subjetividad de investigador que me acompaña y enriquece la mirada y que a su vez consolida el fundamento de la rebeldía epistémica que acompaña la idea de una música diferente, sin sonido, sin ritmo audible ni pentagramas, compases y sin rimas.

Deseo entonces exponer en mayor medida la postura decolonial de esta Sin-fonía en términos de relatar lo que la hace posible, pues ella emerge entre *las sombras en pena de lo natural*, de todos los seres ensombrecidos por el deber ser no alcanzado y por la negación de su otredad frente al estándar en miradas negadas y tactos proscritos. De un sueño hacedor de música sin adaptaciones para personas Sordas, sin practicas normalizadoras de sus capacidades auditivas, ni inventos tecnológicos para tener acceso a sonidos y vibraciones.

Con lo anterior busco hacer focal toda atención en una forma Sorda de resignificar la experiencia artística de la música, lo cual traza un camino de comprensión sobre la musicalidad Sorda necesariamente desde su idioma, silente, significante y lleno de formas Sordas de ser. Esta investigación de ida y vuelta, llena de diálogos y sueños hechos señas, de pasados transformados en gráficas y de futuros encarnados en posibles resignificaciones culturales que, a través de una forma Sorda de hacer música redunden en nuevos escenarios para repensar-se en la comunidad Sorda y ante las mayorías oyentes.

Será testigo de una Sin-fonía escrita en el aire de las manos que aportaron cada trazo, haciendo de esta un ejercicio situado en la cosmovisión Sorda y a su vez interlocutado constantemente la idea oyente de la música, una rebeldía de manos, miradas y espacios que en

estas hojas tomarán forma de letras, en donde no hubo investigador ni personas a investigar, donde no existió objeto ni sujetos de estudio, donde el juicio propio, sentido, encarnado y situado fue la premisa necesaria para dialogar entre las subjetividades de mujeres y hombres. En pocas palabras está frente a una investigación soñada por su autor y señalada entre todos.

La licencia para este *artefacto de amar* se conjuga en la metáfora del tejido, serán diálogos, testimonios, manos, miradas y gestos entendidos como hilos y madejas puestas en texto escrito. Trenzas y nudos enlazarán lo dicho por las subjetividades convidadas a esta construcción con las formulaciones y reflexiones epistemológicas propias del ejercicio de imaginar la música vestida de otras galas, sentida en otras miradas, encarnada entre otras manos y en últimas escuchada en otros silencios...

Así los tejidos a continuación serán hilados en cinco capítulos, el primero de ellos con ánimos de provocación planteará algunas generalidades sobre el proceso de la Sin-fonía y las hibridaciones metodológicas que dieron forma a los acordes silentes de este canon; el segundo capítulo le invitará a dialogar entre giros epistémicos y elementos decoloniales para situar las letras y las construcciones a seguir; el capítulo tres será dedicado a un ejercicio de lectura histórica con ánimos arqueológicos en la memoria, esta desarrollará desde la analogía con una excavación entre los artefactos, ideas y tecnologías para adaptar al Sordo al sonido. A seguir la Sin-fonía será enmarcada en la sospecha epistémica y el navegar de las angustias por el otro desde la norma, para iniciar el capítulo 5 con las aproximaciones desde la epistemología Sorda y las transformaciones epistemológicas provocadas en clave de una experiencia artística que no requiera adaptaciones y se funde en formas propiamente sordas.

A seguir de ello encontrará un epílogo que no es tal, donde se harán des-enlaces y nuevas aperturas, para terminar sin finalizar, para dar apertura a senderos y posibilidades de

continuación. Así las cosas, desde las posibilidades y capacidades de este autor les doy la más respetuosa, calurosa y Sorda de las bienvenidas.

CAPITULO 1

*Hoy me propongo fundar un partido de sueños,
talleres donde reparar alas de colibríes.
Se admiten tarados, enfermos, gordos sin amor,
tullidos, enanos, vampiros y días sin sol
Ala de colibrí. Silvio Rodríguez (1992)*

Cuando lo ocurrido fue más que lo esperado... cuento corto.

¡Atención, atención! *Shhhhhhh!* Silencio – todos atentos porque está entrando la directora...

El auditorio está listo, luces cálidas sostenidas en lo alto desgarran de cada foco las cascadas de luz que le son propias, mojan en destello cada una de las columnas que sostienen la oscurecida cúpula del lugar. El escenario está montado de elegantes maneras, las galas redundan en el sitio del concierto; cada grupo de músicos tiene su lugar en la escena, cada uno su silla, su rol y parte en el gran montaje. De a poco el sitio se llena de ruidos sumisos producto de los pasos entrantes al lugar, se sienten los susurros que vibran en cada aliento, algunos curiosos, a la expectativa otros, así van ocupando todos los asientos del auditorio.

-Un show nunca antes visto- decía la invitación que recibieran tiempo atrás los asistentes, que hasta ese momento solo veían una orquesta más, con todos los atavíos convencionales de quienes hacen la música...

1... 2... 3... suena el golpe de la batuta... Todos apuran la marcha para iniciar la interpretación orquestada, algunos afinan a última hora, otros ya venían afinados desde antes y algunos intemperados no han podido afinarse jamás, acomodan sus sillas, la gran orquesta da orden a sus partituras, hojas que van y vienen, manos sudorosas, miradas atentas y cuerpos sutilmente temblorosos.

Quienes aún no toman su lugar lo hacen a pisotones y excusas cordiales, el cambio en el ambiente imprime un palpitante conteo regresivo en las retinas de todos y todas, el indicador claro que todo dará inicio, se hace real cuando las grandes luciérnagas amarillas y sus colas brillantes, de a poco y en forma sostenida hacen que la noche caiga sobre todo el lugar, solo algunas pocas se mantienen iluminando donde se encuentra la razón de ser del encuentro, los músicos, sus hojas, instrumentos y los sonidos que en ellos duermen.

Todas las miradas se dirigen a donde está la acción que aún no comienza, desde el público ven la espalda de la directora, sus brazos de a poco comienzan a ascender hasta hacer una muy cuidadosa línea horizontal en su pecho, tiene las manos cerradas, sus puños parecieran contener el sonido mismo de la orquesta, la expectativa aumenta más y más, lo obvio se puede distinguir de acerca, iniciará la música que según el anuncio del teatro, nunca ha sido vista.

Justo en el instante de mayor espera, con las miradas clavadas en él por cada músico con sus artefactos en madera y metal, y las del público que aguarda sentado con el oído dispuesto y los ojos olvidados en la penumbra del teatro, inicia su canto el silencio que espera ser aniquilado una vez quién dirige, dé la orden que desencadene la Sin-fonía esperada y prometida en la invitación, el instante se asemeja en las ansias, al verdugo que preparara un desfogue de estruendos con las frases... -¡Pelotón! Carguen, apunten.....-

Las manos de la directora aún yacen extendidas a lado y lado de su cuerpo, de lejos se puede empezar a distinguir que el saco de finas costuras e hilos oscuros, se ensancha pareciendo un globo que crece a la par de una honda bocanada de aire y se anida entre el pecho y la espalda de aquél sujeto.

Desinflando su zepelín y acompañado de súbita fuerza junta los puños al centro del pecho, y extendiendo de nuevo sus brazos hasta el límite que le da su anatomía esta vez con las

manos ahora abiertas da la señal, y de inmediato con milimétrica sincronía y obediencia militar, todas y todos los músicos agarran sus instrumentos, esta vez no como sería correcto para interpretarlos, el agarre es descarnado, proceden rápidamente a darle sueño en estuches celosa y secretamente guardados al respaldo o bajo sus asientos, a cada uno de los instrumentos con los que se hace la música jamás vista.

No conforme con lo antes desencadenado, gira su cuerpo y ahora de frente al público hace a lo alto una señal con sus brazos extendidos hacia arriba, atendiendo de la nada todas las luces se encienden a su capacidad completa. Los espectadores que solo atinan en pensar que la función ha terminado sin tan siquiera iniciar, se miran atónitos sin palabra alguna que decir, sin gesto alguno que mostrar, sin emoción alguna que vivir, solo saben que no tienen idea de lo que está pasando.

El 1... 2... 3.... Se ve ahora en las manos de la directora quien han dejado la batuta en el bolsillo lateral de su abrigo, no se escucha nada pero se ve todo lo que empieza a ocurrir, cada músico danza sus manos, canta la mirada y entona todo espacio posible, una gran coral de opera silenciosa, sonidos que no lo son junto a ruidosos silencios, todo al mismo tiempo. El público no solo mira, siente cada centímetro de movimiento, cada fibra de ser es sensible a las ingravidas secuencias, ritmos que se sienten en los huesos sin vibración que los vehicule, la mirada escucha, los ojos oyen y los oídos que hasta hace poco eran comensales hambrientos de espectáculo, reposan junto a las bocas para ser testigos de una música, saliente de las convenciones típicas de la física, la teórica y la idea de lo artístico.

Mientras las anatomías se transforman en el auditorio para hacer posible la música de otra forma, usted en la fila T silla 30 está observando el espectáculo, hace parte de este aunque a la distancia y mientras sus ojos se vuelven oídos, bocas y pieles, revisa el boleto una y otra

vez procurando dar lectura a las letras grandes del tiquete que rezan *–un show nunca antes visto–*. Su mirada da razón de ello y aunque no conoce a profundidad cada sección de la que podría entenderse, desde oídos normalizados como una poliafónica orquesta, usted se acomoda, dispone sus sentidos e inicia a ser parte del polifónico recorrido.

Bienvenida/o al show nunca antes visto, alístese para conocer cada palmo de la orquesta, sus secciones, ejecuciones y proyecciones, siéntese cómoda/o y habrá bien sus ojos, pues acá inicia la Sin-fonía de la Música Sorda.

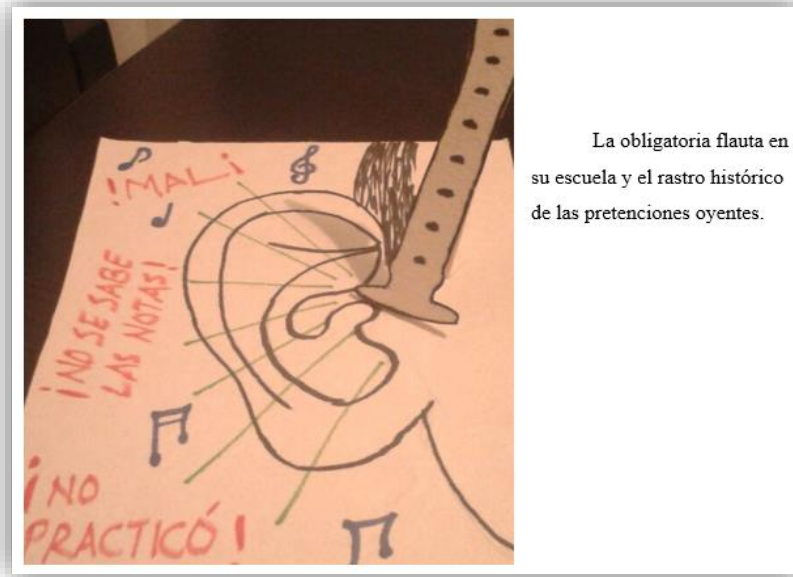
Sobre el oxímoron tras la Música Sorda...

El paso viajero de unas manos que se mueven con ligereza y precisión, parecieran ingravidas mientras sostenidas en el viento danzan coordinadas, acompasadas de un rostro tras de ellas, que palpita en miradas, pliegues y sombras de los gestos nacidos en él, que a su vez responden al unísono el canon propuesto en las manos y cada uno de los espacios ocupado en la sinfonía aparentemente asonante. El aliento de un movimiento silente, lleno de sonoridades visibles y miradas escuchables, marca el inicio de un recorrido con tintes de migración, de marcha y trasteo, de viaje con destino esperado pero incierto, de mudanza, de territorios nuevos...

Aunque resulte reiteradamente insuficiente describir la oralidad de la Lengua de Señas con grafos, y las tintas se queden cortas así como el aliento lector no alcance para navegar las tridimensionalidades sentidas de las Señas, es la mirada atenta que se entrelaza con seres hablantes y sonantes sin sonido ni habla típica, el origen de esta apuesta, preguntas sobre cómo hacer música desligada del sonido y las formas ortodoxas de este arte, interrogantes acerca de un modo propio de producir/se y reproducir/se en un arte tradicionalmente ligado a la escucha,

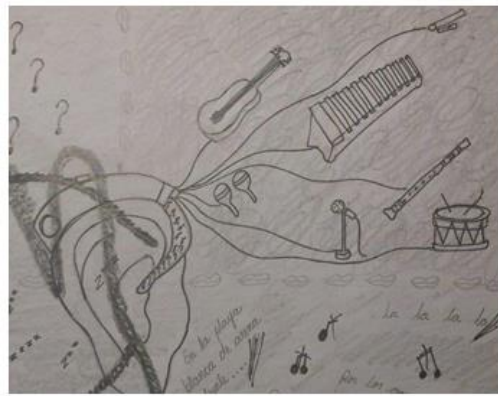
desde un colectivo y su
lengua ágrafa y asonante,
para los pareceres
fundados en el dominante
y condicionante
normocentrismo sensorial.

Desde una óptica
tradicional pensar en
música implica asociar
esta al sentido del oído, a una



Dialogo visual 1

facultad, don, talento y a una forma de ser que sea cual fuere deberá saberse adecuada y criteriosamente pensada para hacer posible el goce y disfrute de esta. ¿Qué ocurriría si se propone un giro en la mirada? ¿Una implosión en el sentido? ¿Una forma que sea subversiva a lo que la norma indica y desde ese privilegio de diversidad se pensara la música? La seducción susurrada por interrogantes como estos, dio espacio y forma a pensar en apadrinar esta subversión, en un contrapunteo de sentidos que hiciera factible, encarnar la posibilidad lógica de usar dos palabras aparentemente opuestas en sí mismas, disonantes y tal vez absurdas al presentarse unidas, más aun al pensarlas como posibles complementos una de otra, pero que de una u otra forma, al estar en o fuera de las normas, pudieran sugerir un nuevo sentido, uno solo posible en la unión de dos imposibles.



Un ejercicio artístico en tonos grises, cuando se hizo música gracias al audífono.

Dialogo visual 2

En consonancia a
ello existe una figura
literaria que legitima su
existencia en la retórica y
lleva por nombre *oxímoron*,
hace posible la emergencia

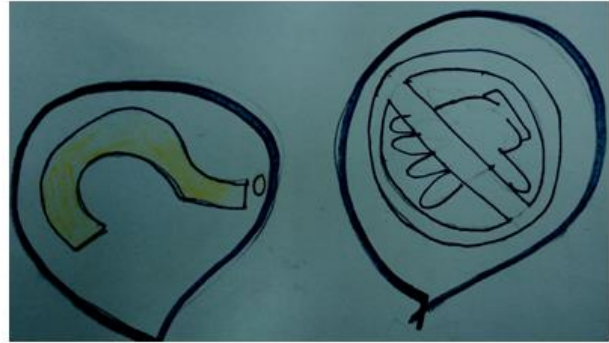
de nuevos sentidos partiendo

de la unión de dos conceptos absurdos el uno al otro, en últimas implica entender las palabras y los conceptos que en ellas habitan, más allá de lo que simplemente los sentidos dictan en etimología a la conciencia, asumir el improbable es una de las mudanzas epistémicas que toman forma al plantear el oxímoron de la Música Sorda.

De ello resulta que el concepto a explorar sea una amalgama que lleva por génesis la música y lo que de ella se comprende, con las epistemologías Sordas y lo que estas vehiculizan como construcción comunitaria situada. No se trata entonces de pensar en una música adaptada para quienes no tienen los requisitos biológicos de acceso, ni para los que requieren de la ayuda de otros o la tecnología para gozar de los sonidos y su estética. Dista de ser esta una apuesta pensada en normalización alguna -toma distancia de todas las *eu* posibles- *eu/genesia* y buen nacer, *eu/lalia* y buen hablar, así también y de manera indisciplinada entre estas líneas, podría acuñarse un *eu* adicional, el ser *eu/ótico* o ser de buen oído.

Así pues,
desde el oxímoron y
las dinámicas
sugerentes entre lo
lógico de lo ilógico
propias de este,
los hallazgos,

Quitarle sonido a
las manos... caminos de
desposesión cultural



Dialogo visual 3

encuentros y desencuentros acá contenidos revelan una aproximación reflexiva a lo que posiblemente, logre considerarse como una forma Sorda situada de hacer y ser en la música, aun cuando el propósito no se funda únicamente en ese hecho. Su espectro irradia más allá, se vislumbra este camino de sonoridades Sordas, como una posibilidad latente de influir tanto en resignificaciones de los capitales culturales de las personas Sordas como en la posible generación de nuevas prácticas culturales, que a futuro resulten quizá en un aporte a movilizaciones artísticas comunitarias.

ALGUNAS FORMALIDADES

Transitando de la sinfonía a la sin-fonía. (Justificación)

*Se acerca un pájaro feroz
zumbando al goce de tu olor,
Se acerca un tiempo de conejos.*

El día feliz que está llegando. Silvio Rodríguez (1974)

Desde la sospecha por las normalidades del mundo, gritos silentes, luchas y reivindicaciones históricas, manos y rostros tradicionalmente atados a la imposibilidad y a las opresiones coloniales e invisibilizaciones naturalizadas en lo pensado en “pro” de la comunidad Sorda desde cosmovisiones oyentes; estas letras dan un espacio visible a los resultados producto de intersectar tres fenómenos de vida que para este caso se nominarán como campos de saber.

El primero de ellos corresponde a las experiencias de vida de las personas Sordas en el marco de lo que esta investigación llama *música oyente*, cómo viven y han vivido las adaptaciones, inventos, metodologías y prácticas que buscan acercarlos a la música, pero con ello manteniendo un concepto musical centrado en condiciones artísticas, biológicas y técnicas propias de la música (haciendo referencia a la audición y praxias motoras específicas de la interpretación musical) como práctica artística de los oyentes. Aquí se desea poner en resaltado que se trata de generar lecturas situadas de la música “PARA” personas Sordas y las practicas que han enmarcado las experiencias de los sujetos en esos aconteceres.

Abriendo posibilidades de pensamiento diversas el segundo campo de saber comprende la música desde el ejercicio observante y viviente de las personas Sordas tras su cosmovisión, las epistemologías situadas y las musicalidades que sean posibles de imaginar, crear y recrear; de manera que las formas silentes de entender la música como expresiones identitarias propias

cuentan con su lugar en este campo. Se sustenta en una de las tantas rebeldías que acompaña esta investigación, esta es la posibilidad de hacer música sin depender de las vibraciones sonoras, de la capacidad auditiva, ni de las formas y estructuras propias de la música oyente, es en últimas una toma de distancia de lo conocido para encontrar significaciones elaboradas desde la Sordedad, con ello oponiéndose a la imposibilidad musical que traza con fuerza la Sordera

Todas las sinergias entre lo vivido en los marcos de actuación de la música “para” y la epistemología Sorda convergen en un tercer campo que más que ser de saber, es un escenario aun por consolidar que

como emergente

aparece en esta Sin-

fonía, es entonces más

justo bautizarle como

campo de conocer sin

lugar a duda. Este lleva

por nombre *Música Sorda* y



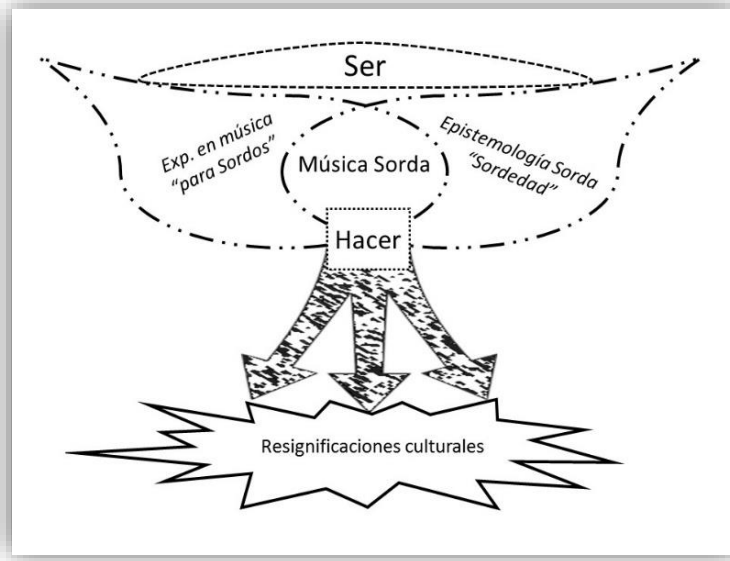
Dialogo visual 4

contiene la encarnación de las reflexiones epistémicas sobre formas otras de hacer música, en últimas es la parte de la investigación que oficia como taller experimental, que contendrá ejercicios de intimidad y sordedad pasados a una intención claramente marcada en dale vida a una expresión musical propia.

Producto de estas intersecciones surge el campo de construcción discursiva de esta investigación, que se configura desde las resignificaciones y deconstrucciones culturales, que puedan ser producto de movilizar experiencias musicales desde las cosmovisiones Sordas, así

como las tensiones y puntos en común frente a las concepciones tradicionales de la *música oyente*. Dicho campo es dinámico e implica comprender las unidades como flexibles y abiertas, en todo sentido permeables entre si y mismas y entre los diálogos que se puedan generar entre sus límites

En el contexto de estas líneas el marco general del ejercicio investigativo, será el enfoque de capacidades humanas, en ese sentido la perspectiva en el ser y hacer busca ser el escenario de validación para formas otras de comprender la capacidad humana y en el marco de la presente investigación formas otras de comprender y crear música desde una perspectiva propia de la epistemología Sorda. El ser, visible en las experiencias situadas y encarnadas que da lugar al dialogo entre subjetividades Sordas y el hacer, que se consolidara en la experimentación natural de la música Sorda y las resignificaciones culturales a las que haya lugar.



Dialogo visual 5

Con lo que se lleva dicho hasta aquí a modo de síntesis, esta investigación propone la exploración de nuevas formas de entender la experiencia artística de la música con las personas

Sordas, proponiendo migrar de la adaptación a la música oyente (Sinfonía) hacia una música Sorda (Sin-fonía) situada en arte, idioma identidad y epistemologías propias.

Es epistemológicamente subversiva la transformación que se busca entre los elementos de esta Sin-fonía, los diálogos interculturales a provocar son pretextos para textos emergentes, como resistencia desde lo propio, desde lo situadamente innegable que resulta posicionar discursos a

Lo anterior con miras a provocar resignificaciones culturales que sean sugerentes frente al goce y producción de una experiencia artística emergente en su comunidad.

Conociendo la Sin-fonía (Problema)

La música hace parte de la naturaleza humana, somos nosotros y la racionalidad que nos acompaña en marcha por la historia los ingredientes para musicalizar lo vivido, lo pasado, lo futuro y lo soñado, es así que tomando la libertad de establecer una relación binaria entre este arte y lo que somos, música es a humano como el pensamiento al lenguaje, uno va con el otro y por qué no plantearlo uno define al otro.

El asunto resulta con un inicio situado en la propia comprensión de lo que se entiende por música, históricamente se ha centrado en el pensamiento socialmente compartido que es el arte de los sonidos bellamente conjugados y es esa apreciación estética la que aleja del ruido y de todo lo que no es música. Frente a ello se encuentra también que este arte tiene requerimientos anatómicos y fisiológicos como ningún otro, un oído que escuche no es solo vital sino innegociablemente necesario y esto no ocurre con las demás experiencias artísticas, existe el arte háptico y con él la posibilidad de vivir imágenes, relieves y formas con el tacto; la danza sin que el cuerpo sea un determinante, el teatro sin el ancla del cuerpo biológico perfecto; el cine descrito, la pintura que nace de relieves corporales y ¿para la música?

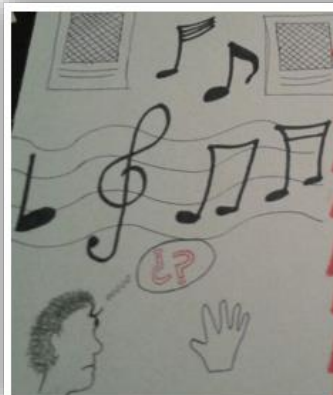
La música señada, la música guiada y la música encarnadora de una quimera con los adelantos tecnológicos, con todo ello en ultimas resulta ser construida para este arte una inestable, eugenésica y peligrosa equiparación de capacidades y posibilidades, que se describirán en tres escenarios comunes entre sí por su finalidad y que a su vez resultan ser en cada ocasión una toma de distancia y negación de lo propio, una otredad oculta en el deber ser para este arte cuando la pregunta es ¿y una persona Sorda qué?

Escenario 1:

Aquel sujeto que biológicamente cuenta con restos auditivos que pueden ser potenciados con recursos tecnológicos, o candidatos efectivos a implantes cocleares, son sujetos que podrían acceder a la experiencia musical, aquí entonces evidente el centro en la audición y la posibilidad de hacerse a la norma con aparatos, de acceder a la experiencia del sonido, así entre más oyente se sea es más posible este arte, entre más normalizado se sea igual serán las oportunidades de goce y disfrute de la música

Escenario 2:

Acudir a ajustes, diseños y rediseños en las formas y artefactos usados para hacer



Eso que los otros hacen y en lo que pareciera nunca se podrá incursionar

Dialogo visual 6

posible la música con las personas Sordas, entre estas iniciativas se encuentran todas las invenciones y apuestas por lograr que visualmente y con colores, se establezcan

convenciones para la ejecución de instrumentos musicales; para este caso no se persigue la normalización de las capacidades auditivas sino que la apuesta es de un orden más procedimental y metodológico. Si no son las indicaciones visuales cartografiadas en el relieve de los instrumentos musicales, son las vibraciones las que a través de su propagación procuran que el sujeto siga tiempos, se sincronice y por sobre todo logre ejecutar lo esperado por su público.

También estas dos iniciativas se ven encarnadas en llamativos artefactos tecnológicos, sillas y estructuras vibrantes y lumínicas, con un mensaje entre líneas que se debe resaltar por su alto contenido de normalización, requiere entonces que la persona Sorda deba acompañarse de elementos extraños a él y a cualquiera. Para este caso no se trata de escuchar más y mejor, sino de dejarse guiar por las indicaciones sensoriales dadas pensadas para un público en particular, para la audiencia oyente que espera ver que “sí se puede” que sin importar su condición lo logra

Pero cabe hacerse la pregunta sobre si la persona ejecutante construye sentido en la obediencia y seguimiento instruccional de secuencias que para que tengan sentido deberán ser escuchadas y además una pregunta mucho más de fondo... así las cosas ¿no terminarían las personas Sordas produciendo música para el aplauso oyente? Y su comunidad aun en la dicotomía que plantea dos caminos, o se robotiza o se hace un sujeto obediente para que quien escuche aplauda.

Escenario 3:

La música Sorda en ultimas es una música señada, pensar en adaptaciones como las anteriores distancian lo propio para dar espacio a lo ajeno sin embargo, la mayoría de música no es Sorda sino para Sordos, lo que redundo en música tradicionalmente oyente pasada a la

lengua de señas de los usuarios, una música con autores, formas, intenciones, discursos, significados y elementos constitutivos nacidos en la cosmovisión oyente, aun atada al oído y a sus cualidades biológicas. Tal vez esta sea la expresión más cercana a lo Sordo, pero la transliteración y traducción no deja de ser un ejercicio en la vía de allá para acá, como si de acá para allá no se trazaran senderos posibles.

Así las cosas, frente a la aparente imposibilidad biológica de los Sordos para hacer música sin ser normalizados, emerge esta investigación que busca caminos desde las epistemologías Sordas hacia una música situada en el ser Sordo, en el movimiento, el mensaje y por sobre todo en la posibilidad de aportar a la comunidad una posible dinámica que permita repensar este arte en clave de las Resignificaciones culturales a los que pueda dar lugar, una forma propia de musicalizar-se.

Calentando las manos... (Objetivo general):

Dinamizar la co-construcción de nuevos sentidos en la comprensión y creación de la experiencia musical con personas Sordas, como dinámica de resignificación cultural desde sus epistemologías y hacia una música propiamente Sorda.

Estirando los dedos... (Objetivos específicos)

Co-explorar las elaboraciones subjetivas situadas acerca de la experiencia musical como práctica social en la vida de los participantes.

Provocar desde la revisión conjunta de diálogos visuales ejercicios musicales piloto que exploren las posibilidades de hacer una música con génesis en la cosmovisión Sorda

Desencadenar reflexiones situadas desde las epistemologías Sordas producto de la experimentación musical, sobre el valor de la música Sorda como provocación de resignificaciones culturales.

¿Cómo se orquesta esta Sin-fonía?

Sobre los artistas... (Participantes)

De esta investigación están participando 8 adultos entre ellos 4 mujeres y 4 hombres Sordos, todos ellos usuarios de la Lengua de Señas Colombiana, con experiencia en la participación activa de escenarios y dinámicas de la comunidad Sorda bogotana, también sin excepción son personas con experiencia en el trabajo con infancias Sordas y quienes a su vez se han inquietado por hacer producciones artísticas propias de su cosmovisión.

Uno de los aspectos más importantes de la participación y selección de estos sujetos es que todos son o han sido maestros de niños en edades propias de la adquisición de su primera lengua, algunos de ellos con experiencia como modelos lingüísticos y sujetos conscientes de su cultura, además del papel que tienen como actores agentes de su identidad como personas Sordas.

Todas las personas que fueron invitadas a participar de la investigación además tienen como aspecto común su gusto e inquietud por la música, que aunque está en la mayoría de ellos centrada en un ejercicio de adaptación como tradicionalmente se conoce, era un punto crucial para poder ser parte del estudio ya que pensar en una posible música con fundamentos en las cosmovisiones Sordas, requiere como condición sine qua non que los participantes tengan inquietudes artísticas o culturales en la materia.

La sinfonía afónica hecha entre todos y todas... (Diseño metodológico)

Los relatos situados y cargados de subjetividades son los insumos principales de esta investigación, que durante su proceso de consolidación de la idea se fue fortaleciéndose en la premisa de la construcción situada del diálogo entre cosmovisiones y saberes, así las cosas no sería un ejercicio enteramente provechoso si la ruta lógica fuera positivista y a todas luces

tradicionalista, debido a que la postura investigador – investigados implica una relación unidireccional de “aquí para allá” con lo que conceptual, teórica y epistemológicamente se está en desacuerdo para ejercicios de esta naturaleza.

En consonancia con las líneas anteriores una lógica bidireccional, cíclica y oscilante es la encargada de lograr llevar a las lenguas escritas, orales y viso gestuales las intenciones deconstructivas de la investigación. Así las cosas el rol de las personas Sordas participantes no es el de ser informantes rendidores de descargos, sino de ser barco y timonel en la elaboración del estudio, de forma tal que encuentros y productos de esta iniciativa tienen la ruta de “allá para acá y de aquí para allá iniciando en las otredades Sordas para configurar un ciclo de saberes que hace nodo en la investigación propiamente dicha y de ahí toma de nuevo curso a los actores principales.

Dejando dicho ello cada dialogo visual, cada canto Sordo, y cada palpar de manos tiene la intención de ser un encuentro, entre una posibilidad de ser y hacer y la realidad y pensamiento de cada participante. Esta investigación se entiende a sí misma como una gran polifonía, convergen en ella distintos registros y experiencias y divergen de ella una enorme gama de saberes y prácticas multiformes, así que por hacer justicia a su contenido y forma de ser su metodología tomará la silueta de una sinfonía; a tonal, subalterna, a contratiempo, intemperada y Sorda. Tendrá 4 movimientos así:

Movimiento 1: Miradas e historias

Movimiento 2: Pensando la histotia

Movimiento 3: Manos en Sacudida

Movimiento 4: Seres en fuga

Artistas de la
cotidianidad, hacedores
de nuevas rutas...
Equipo de
des/cubridores y
des/cubridoras



Movimiento 1: Miradas e historias

Inicia esta sinfonía de afónicas con un primer encuentro de saberes a modo de introducción para las construcciones a elaborar, así que se realiza un dialogo directamente con cada uno de los y las participantes en donde se exponen los hallazgos sobre la música para Sordos, esta última entendida como todas las adaptaciones, diseños, artefactos, traducciones y prácticas que se encarnan con el fin de acercar a las personas Sordas a la música, a la música de los sonidos, las voces y los instrumentos.

La música para Sordos si bien en sí misma la configuran practicas tendientes a la normalización y estandarización sensorial del contacto y goce de la música, por el contrario de lo que podría imaginarse contiene actores oyentes y Sordos, pues las traducciones a las lenguas de señas por más que parezcan ejercicios situados, son el paso de una lengua a otra que a su vez implica el paso de una forma de pensar a otra, cosmovisiones diferentes y lenguajes distintos, enamorarse al modo Sordo, reclamar al modo Sordo, no pude ser cantado en la metáfora oyente de un mundo que aunque se parezca en formas dista mucho de ser común en historia y cultura.

Este primer movimiento tiene el propósito de diferenciar al menos conceptualmente lo que se entiende por música Sorda y lo que se vive en la cotidianidad con la música para Sordos, esto pues para poder adelantar las demás actividades con una óptica deconstructiva, es muy necesario que se cuestionen las practicas actuales y que se abra en la reflexión, la posibilidad de ser desde otras capacidades humanas en una música que no dependa del sonido oyente, el ritmo oyente, en general la música oyente

Movimiento 2: Pensando la historia

Segundo es una pieza afónica que se hace construye despacio pero que no pierde del todo su dinamismo, implica un espacio de creación y otro de puesta en lengua lo sentido, por

ello es un cambio en la dinámica... implica silencios y recuerdos desde la intimidad de cada historia.

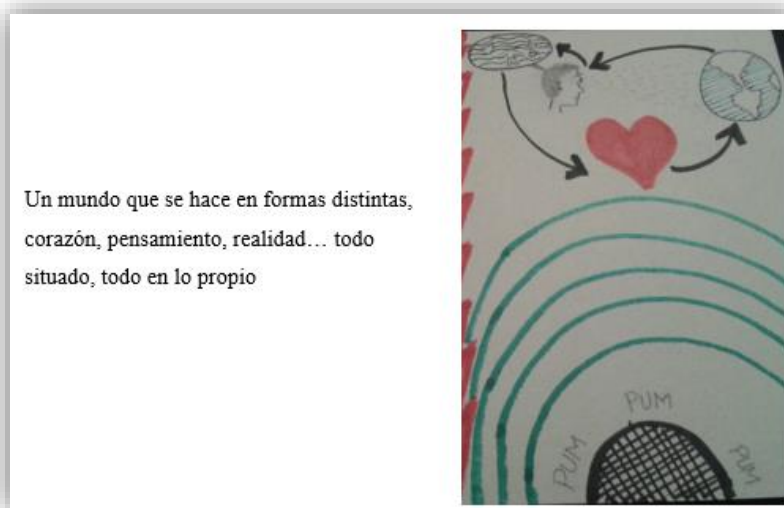
Como continuación de las exploraciones se invitará a que cada persona Sorda realice un ejercicio gráfico de representación icónica de sus experiencias con la música en tres escenarios de sentido que se vehiculizan en forma de pregunta

¿Cómo vivió y vive usted la música en la familia?

¿Cómo vivió y vive la música en la escuela?

¿Cómo vivió y vive la música con su comunidad?

Este ejercicio se ha nominado como dialogo visual, y tiene como propósito macro que la



Dialogo visual 7

persona Sorda construya en imágenes un relato de vida, metodológicamente es un ejercicio que favorece las habilidades visuales de la mayoría de usuarios de la lengua de señas, también son un escenario propicio para

poder iniciar el recuerdo y

plasmarlo para darle un significado puntual, en este caso, las prácticas y experiencias artísticas musicales en cada uno de esos escenarios

Es en tiempo adagio porque como su tempo lo indica es lento y cadencioso, esto debido a que el dialogo visual se construye en la intimidad de los ambientes de cada participante, según sus ocupaciones, labores y agendas cada persona se lleva en su cabeza la misión para ser pensada y repensada en íntima soledad, ya que requiere ejercicios de pensamiento proyectados a la memoria, a sus situaciones de éxito y fracaso, de gusto y disgusto, de sumisión y rebeldía.

Por ello y en un ambiente que sea familiar para el participante se adelantarán los diálogos, estos serán plasmados en la técnica artística que prefieran ellos y ellas y una vez culminados serán socializados para recibir la interpretación de cada parte, icono, símbolo, frase y trazo.

Movimiento 3: Manos en sacudida

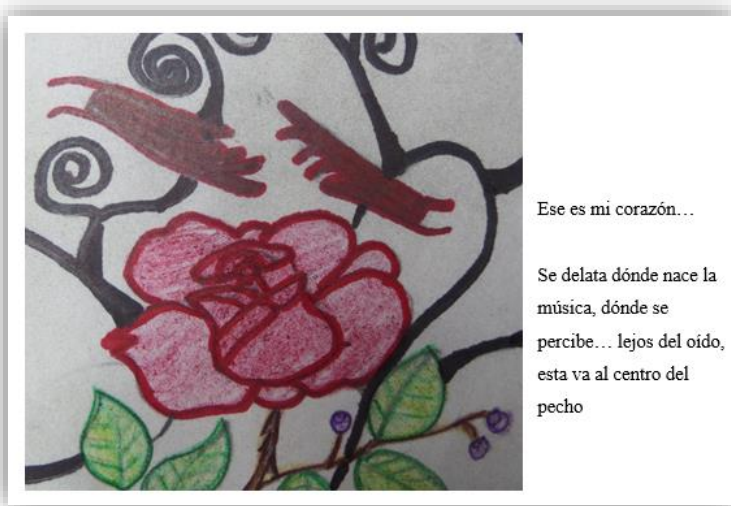
Vivaz, cambiante y dinámico es este movimiento, posee diálogos que vuelven al principio y formas que en conjunto componen un vaivén de sensaciones heterogéneas, este scherzo se hace posible cuando luego de la elaboración de los diálogos visuales, cada autor y cada autora exponen su obra, se interpreta y cointerpreta, directamente la lengua de señas ocurre nuevamente un encuentro con el saber moderado en esta ocasión por la experiencia puntal de la música en sus vidas.

No es un interrogatorio ni un contrapunteo de cuestionamientos sobre cada símbolo, es una exploración conjunta de lo que cada quién construyó, es un momento que quita los velos sobre asuntos tan personales como las vivencias en la familia, tan comunes como las de la escuela y tan socialmente ricas como las vividas en comunidad. Así las cosas más pareciera la lectura de una radiografía sin rayos x de las profundidades de sus pensamientos.

Ese movimiento se interpreta en un solo magistral por cada autor de los ejercicios de pensamiento, es entonces un momento que lleva al autor a nuevos descubrimientos de su propio

ejercicio y a mayores profundidades reflexivas y es aquí, en donde se presenta la coda del scherzo; coda en música oyente es una figura que le indica a uno volver al principio, después de haber interpretado otras partes de una obra y esa vuelta al principio es precisamente la característica más fuerte de este movimiento en la sinfonía afónica.

El propósito central de este dialogo de saberes si bien está centrado en conocer las experiencias de vida que a hoy día, les permiten a los Sordos darle algún significado a la música en términos de su comprensión, significado, usos y prácticas; no es el único de ellos ya que en esos instantes y con todo para poder hacerlo se aventura a la pregunta sobre posibles deconstrucciones culturales e impactos a la cultura Sorda de una música Sorda que se instale y tenga génesis en las epistemologías Sordas.



Dialogo visual 8

Se permite soñar en este movimiento justo cuando se vuelve sobre la experiencia situada y se propone la posibilidad de una forma propia de hacerlo, es en este movimiento donde con tempo de allegro se sueña y se vive la posibilidad de pensar en enriquecimientos culturales,

transformaciones y deconstrucciones posibles desde una mirada Sorda de la música, no con el único propósito de hacerla o producirla, sino mirando las proyecciones y las sugerencias que pueda lograr esta postura de arte frente a todos y todas, pues de haber una deconstrucción no

solo ocurren cambios en los sujetos sino también en sus contextos y ello implica personas que no son Sordas también.

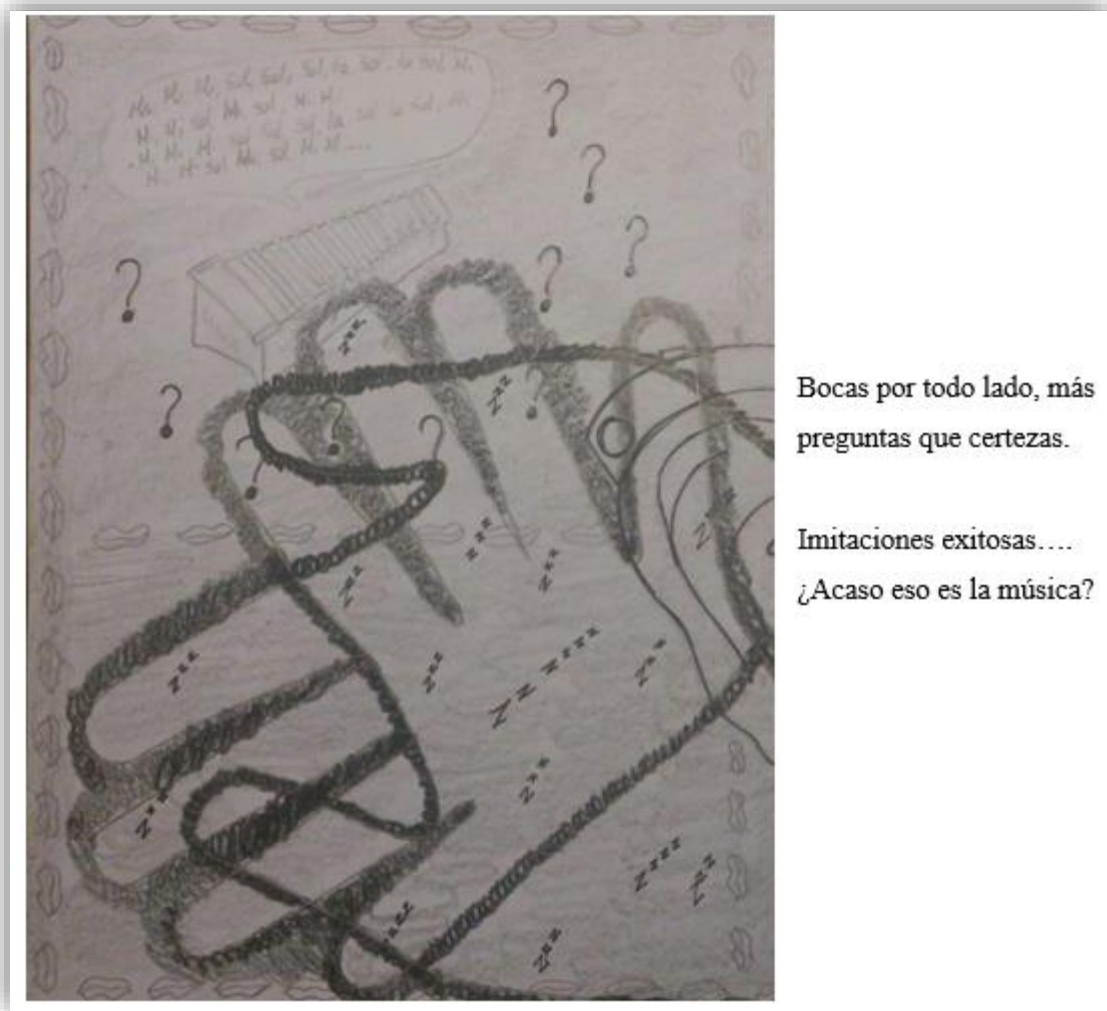
Seres en fuga

A todas luces la parte más llamativa, un contrapunteo de notas que inicia con la exposición del motive, que para este caso se encarnan en los diálogos visuales y su posterior socialización y cointerpretación. Es en este punto donde se dará a lugar a la música Sorda propiamente dicha, pues luego de las reflexiones realizadas junto a cada uno de los participantes, sobre una postura centrada en sus epistemologías que de origen a una música propia, se verá a la luz una nueva línea en esta sinfonía.

Una vez los y las participantes comparten su ejercicio se les pone de frente el reto de hacer posible lo que fue producto de sus reflexiones, si se pensó que era posible hacer música sin el sonido oyente, sin el ritmo oyente y sin los instrumentos ni la teoría oyente, pues será ese el instante en donde cada quién mostrará cómo imagina ese ejercicio musical. Así las cosas, cada quien se invita nuevamente a un escenario íntimo, que le aporte tranquilidad y fluidez, para que en sus momentos a solas, piense en cualquier tema, cualquier trama o drama, cualquier registro, cualquier velocidad; en pocas palabras que piense cómo él o ella harían música Sorda.

Por sobre todo es un ejercicio voluntario, grabado en la cotidianidad y registrado de manera libre, para este ejercicio las apuestas musicales originalmente grabadas en video estarán registradas en fotogramas con 50 capturas, para tener el registro documental de la canción creada además, al ser una lengua ágrafa la lengua de señas, registrar de manera gráfica los

ejercicios podría aportar a lecturas otras posteriores para seguir descubriendo deconstrucciones culturales y llevar el sueño a algo más concreto y puntual... el riesgo escénico del discurso.



Dialogo visual 9

Mezclando silencios, movimientos, miradas, manos y espacios (Metodología)

Sea este el momento para hacer evidente la suma de esfuerzos, seres y saberes que durante el periodo de consolidación de la idea de esta investigación, participaron y construyeron en cada oportunidad algo para contribuir a generar pensamientos y posturas, frente a un ejercicio a todas luces subjetivo, es así que como registro histórico el seminario de investigación cursado en la maestría fue diseñado de una forma tan provechosa como adecuada para repensar y repensarse como investigadores en la investigación, es decir que antes de emprender marchas de indagación y consultas, el asunto central fue ver en sí mismos desde dónde se entiende y posiciona en el discurso el hecho mismo de la investigación.

Así junto a la maestrante Sorey Mairena Torres se construyó una postura metodológica producto de diálogos sensibles, frente a lo que fue denominado como una *delgada línea* entre la subjetividad de la investigación y los paradigmas objetivos de la misma, esta fue producto de pensar en los temores fundados a los investigadores a cerca de la subjetividad y su valor voluble y de poco crédito científico, así que lo construido que se relatará a continuación consistió en un ejercicio escritural a 4 manos que renuncia a los temores por la subjetividad y se sustenta en ella para encontrar un norte metodológico acorde para un estudio como estos, en donde los relatos de vida configuran nueva episteme a través de las producciones orales y artísticas de las subjetividades participantes. Aunado a ello se contó con las ilustraciones de Cristian Torres Rodríguez como apoyo gráfico al ejercicio.

Cada uno de los apartes a continuación vendrá acompañado de un ejercicio de expresión gráfica, pues la forma como fue construida esta postura de subversión metodológica siempre mantuvo la intención de ser compartida, con otros y otras con capacidades y posibilidades diversas, así que el ejercicio grafico fue la forma acogida para pensar en accesibilidad basados

en la experiencia visual de las personas Sordas, un texto que se hace figura y esta a su vez pensamiento, las ilustraciones fueron invención de las 4 manos escribientes, pero materializadas en trazos realizados por el diseñador Cristian David Torres Rodríguez.

La subversión metodológica en esta investigación

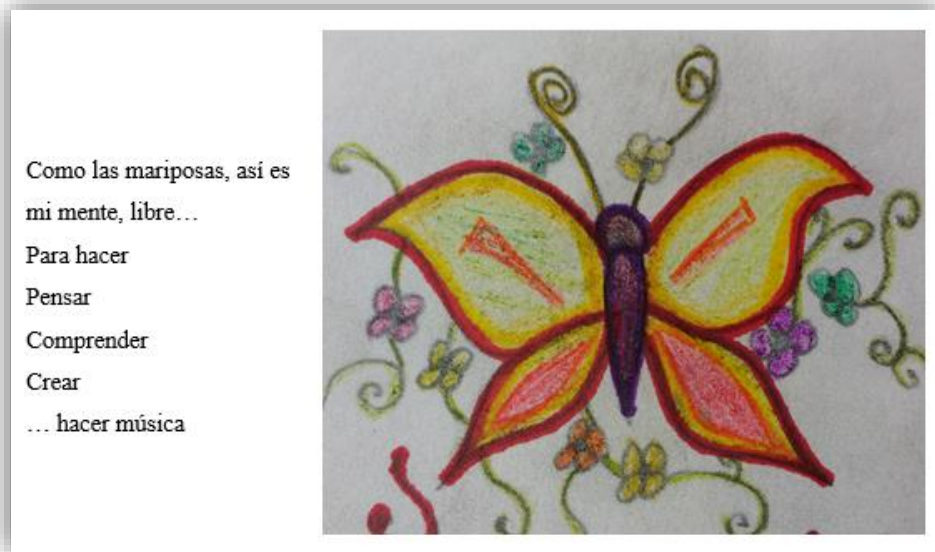
La defensa por formas otras de investigación, así como la búsqueda de maneras diferentes de producción académica implica en la mayoría de casos rebeldías a lo típico, lo esperado o señalado en los

manuales. En consonancia con ello y frente al control que las metodologías y epistemologías de la investigación

objetiva ejercen, se

requiere una actitud inquieta y tal vez a contra corriente frente a las mismas. Es así que subvertir, desestabilizar e interpelar el orden se configura en la manera en que los investigadores pueden hacer frente a las limitaciones y prevenciones que las formas “objetivas y rigurosas” de generar conocimiento imponen a los ejercicios investigativos.

Diversas formas de lograr la objetividad y no un único camino, ni una única ruta que niegue el papel de las subjetividades en los procesos humanos de investigación, es la postura crítica que se propone, asumir un papel desobediente frente a las instrumentalizaciones de la



Dialogo visual 10

investigación y la dependencia estricta a las metodologías y sus rigurosos pasos, conlleva a acceder con sentidos epistémicamente inquietos a las alternativas dadas para formular, aplicar, analizar y escribir las investigaciones. Es así, como “situar el conocimiento no implica una condición investigativa que devenga en el total relativismo, sino que ofrece la posibilidad de resignificar las objetividades recorriendo los múltiples velos de poder que ocultan otras formas de conocimiento” (Meza, 2012 pág. 29).

Las nuevas rutas entonces serán posibles si se labran los caminos inexistentes y se transita por ellas, aun cuando la mirada de la objetividad científica observe esa marcha con recelo y desconfianza, incluso cuando se vaticine el fracaso objetivo. Subvertir el orden dado es pensar en formas propias y situadas de hacer la investigación, es el sentido de este escrito y el pretexto del texto y las metáforas que a continuación encontrará.

Rutas para cruzar la delgada línea

La línea como límite

La línea como límite implica la obediencia total, absoluta y literal en los planteamientos epistemológicos y las metodologías de la investigación. Significa asumir que hay una forma de hacer posible la investigación y muchas otras de equivocarse. ¿Pero qué se entiende por límite? La palabra límite proviene del latín *limes*, que significa borde o frontera, una línea real o teórica entre dos posibles posiciones en el espacio. Desde su origen se entiende como el sendero que separaba dos territorios, para este caso el límite entre dos formas distintas de hacer investigación. Por un lado, las formas correctas de hacer investigación y otro que parte del límite que marca lo prohibido y todo lo que podría hacer ver a la investigación como viciada o contaminada.

Suele usarse el término “*contaminado*” cuando se tiene mucho contacto con los objetos de estudio. Lo que implica dos cosas, asumir que el contacto y las interacciones no enriquecen las subjetividades ni aportan otras miradas, sino que contaminan la información. Por otra parte, que las personas son objetos de estudio, unidades a observar. Ese límite implica que la metodología es la que condiciona la investigación y el papel del investigador será entonces hacer caso a las instrucciones, paso a paso seguir la receta y analizar cómo lo indica el manual.

Por tanto, ubicarse tras la delgada línea ha sido la posición prevalente desde la investigación. Tradicionalmente se estila exigir a los investigadores ser rigurosos, seguir pasos para la construcción de categorías, problemas de investigación, objetivos y más aún cuando del análisis se trata. Al respecto Valiente (2011) define que una de las características del investigador es la actitud objetiva, que hace referencia a: “... la imparcialidad intelectual y a la independencia de criterio para juzgar los datos y los pensamientos ajenos, a la capacidad de recorrer las etapas de la investigación, libre de prejuicios, opiniones e ideas preconcebidas” (p. 7). En esta medida, el investigador parece transcribirse bajo estándares de linealidad, imparcialidad y rigurosidad para desarrollar conocimiento.

Asumir que solo hay una forma posible de investigar es negar la creatividad y la inventiva del ejercicio investigativo, esto no refiere a una desobediencia sin sentido alguno, sino a ejercicios que sean más que nada adelantados por sujetos no investigadores sino investigadores, pues si investigar se entendiera como un asunto de reglas se acude a la lógica de no trasgredir las reglas, parámetros, supuestos y postulados y con ello al miedo y la prevención por desestabilizar la veracidad y legitimidad de lo conocido

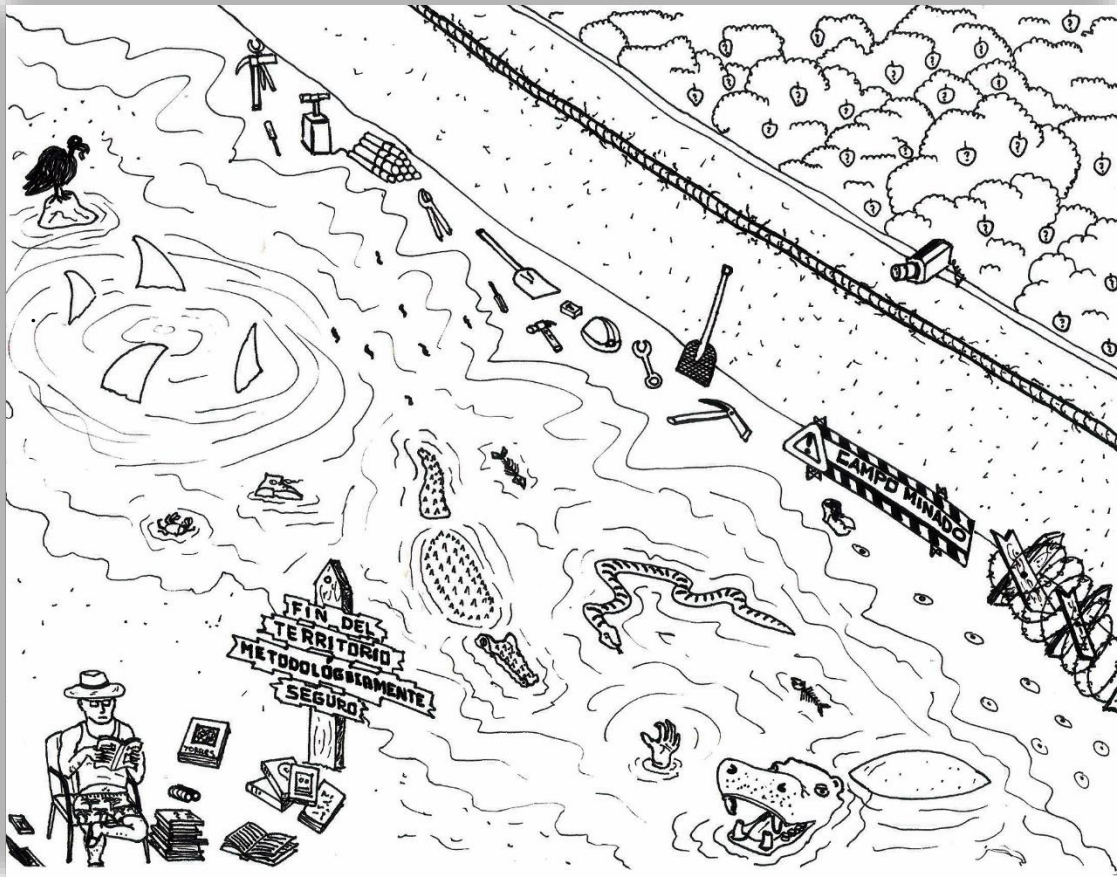
Todo lo anterior, da cuenta de la influencia del pensamiento desarrollado desde la lógica colonialista que “...convirtió en entidades marginales a las epistemes otras...” (Vásquez, 2012

p. 64) en un marco de relaciones de poder que invisibilizan e invalidan otras formas de pensamiento y de conocimiento, que no se ajustan a las prácticas occidentales, consideradas como únicas, válidas y legítimas. Al respecto Barrios (2013) retomando lo postulado por Haber, argumenta refiriéndose a los disciplinamientos de la ciencia colonialista de los cientistas sociales que “...parecen mucho mejor preparados para identificar antagonismos en el mundo objetivo que para identificarse a ellos mismos en relaciones antagónicas desde su lugar de investigadores, es decir, en su lugar de identificadores de antagonismos en el mundo objetivo” (pág.5)

Tal como lo define González (2003) “la investigación positivista asume la existencia de una sola realidad; parte de supuestos tales como que el mundo tiene existencia propia, independiente de quien lo estudia y que está regido por leyes, las cuales permiten explicar, predecir y controlar los fenómenos” (pág. 127) En términos epistemológicos, la investigación positivista, tal como lo plantea González ubica al investigador desde el supuesto de que el conocimiento es objetivo, por lo tanto para captar esta objetividad el investigador debe distanciarse como sujeto cognoscente del objeto, esto con el fin de dar veracidad a la investigación. Al respecto Meza (2012) retomando a Haber (2011) y refiriéndose al supuesto objetivación/subjetivación establece que “una investigación disciplinada, a partir de las herramientas metodológicas positivistas utilizadas en la academia, pretende la obtención o generación de conocimiento objetivo como único conocimiento válido y legítimo” (pág.29)

Para finalizar Meza (2012) posiciona la reflexión en que podría hablarse entonces de una “violencia epistémica”, cuando la investigación positivista asume un poder hegemónico en la medida, que se centra en la objetivación de la realidad como única forma válida de conocimiento, pero además, cuando aquello que no se adhiere a ese conocimiento generalizado,

dado por el contexto y la particularidad del fenómeno, pareciera no poder ser objetivamente medible.



Dialogo visual 11

Línea como espacio reducido de tránsito

Los límites antes abordados si bien implican el final de un territorio y el comienzo de otro, también dejan en la cartografía espacios sin dueño, tierras de nadie. Esa misma frontera es un espacio de no pertenencia en pocas palabras un lugar sin territorio alguno que lo componga. La línea es entonces también un lugar sin nombre que le designe, por donde podría transitarse y estar en ningún lugar. Así que permitirse transitar sobre el sendero o la delgada línea, puede implicar que como investigador se deba asumir un camino de cautelas.

Los bordes del sendero están marcados con la llamada peligrosa distancia de cercanía que hay entre lo subjetivo y lo objetivo. En este sentido, pasa la línea de ser el final del territorio a un lugar peligroso por el cual se pueden lograr tránsitos, que permiten la cercanía con lo subjetivo aquello que llega a ser tan sugerente para la contaminación, pero a la vez donde el investigador puede estar más cercano a las formas inflexibles de objetividad, que aun cuando habitaba en el centro de la misma. Andar sobre el límite implica cierto grado de rebeldía, podría ser que el investigador desea trasgredir el límite, ver qué existe en el territorio que el muro no ha permitido observar

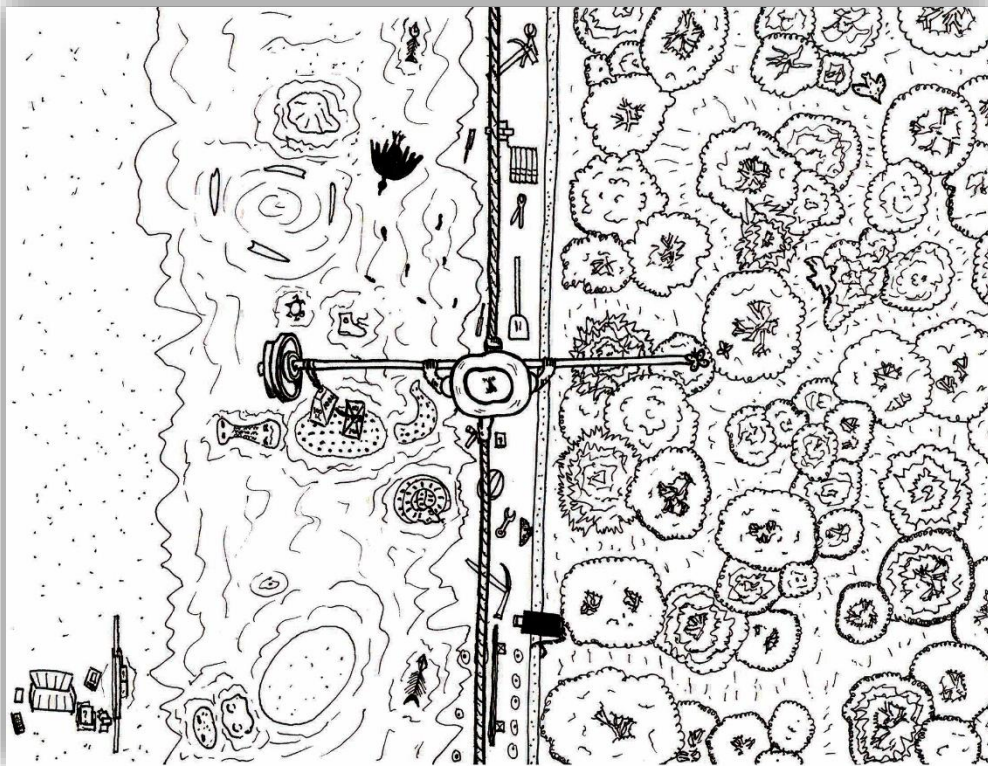
Entonces comprender el límite del territorio como un espacio en sí mismo transitable lleva consigo la idea de la oportunidad sobre tomar cierta sigilosa distancia, sin embargo estar allí también es un acto de no cambio y de miradas de olvido a los peligros que puede traer el carácter restrictivo de la metodología de la investigación ortodoxa e inflexible, pues en ultimas podría ser que no se cumpla como premisa el principio rector de la investigación al servicio de la humanidad, sino la humanidad al servicio de la investigación.

Reconocer a la investigación desde esta perspectiva, pone al investigador a cuestionarse frente a la oportunidad de ampliar los horizontes de su trabajo, encontrándose ante la posibilidad de pararse en los cimientos de las prácticas tradicionales y desde allí divisar o llegar a oponerse a las mismas, para adentrarse en nuevos terrenos que amplíen su explicación de los fenómenos desde orientaciones resistentes o lo que llamaría Haber (2011) “investigación indisciplinada”.

Este autor se cuestiona frente a la investigación tradicional y argumenta entre sus postulados que

“...una vez que desconfiamos del mundo y del lugar que en el mismo se nos ha reservado, debemos problematizar nuestra relación con el problema, pues de otra manera podremos ser instrumentos de nuestro instrumento aun queriendo lo contrario. No se trata aquí de un ejercicio intelectual crítico, sino de obligarnos a reconocernos en el domicilio que nuestra investigación ha fijado por nosotros y, eventualmente, a mudarlo” (p 7)

Por tanto, transitar por la delgada línea, induce a resituarse, mudarse con la posibilidad quizás de adentrarse en nuevos espacios, pero con el temor de resbalar sobre esos territorios inexplorados, que pueden llevar al investigador a salir de aquello exacto, real y legítimo, que estipulan los paradigmas tradicionales de la investigación



Dialogo visual 12

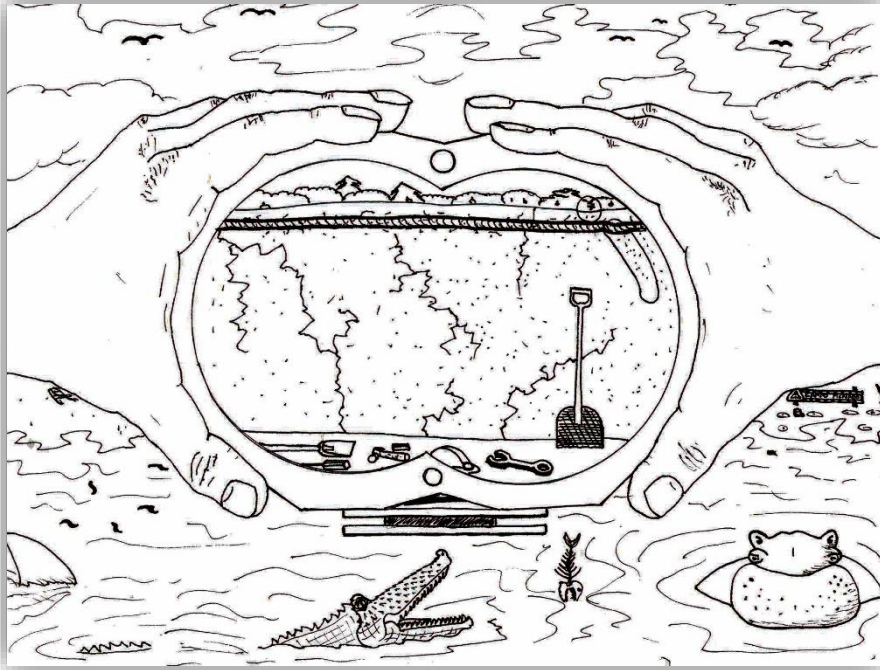
Línea como estructura fracturada y fracturable

Acercarse a la línea con la mirada curiosa y con la inquietud de comprender los límites impuestos, implica poseer una lupa, que dejará ver entre sus aumentos que las paredes que conforman las fronteras, no son perfectas, que están agrietadas, con fisuras que permiten fugas y contactos con el territorio que divide. De tales modos solo queda pensar que la línea entonces siempre ha sido consciente de la existencia del territorio que divide y reconoce que constantemente se ha tratado de objetivar lo subjetivo de la acción humana. Pero ello al ser observado por mentes investigadoras inquietas en el orden rígido de lo objetivo, hace posibles las fisuras y muestra que la división entre un territorio y otro es un asunto de forma que puede ser subvertido

Identificar fracturas en la línea, es poner en el lente vigilante ese mundo colonial construido desde represiones, lenguajes impuestos, prácticas normalizantes y hegemónicas, para entrever, identificar y poner al descubierto todas aquellas posibles realidades subjetivas, aquello no dicho, lo considerado anormal, aquel conocimiento que se escapa de las reglas y que de manera opresiva debe ser invisibilizado, pero cuyos vestigios han permanecido ahí latentes, negarlos no necesariamente los desaparece, por el contrario se convierten en la fractura misma de la línea.

Por tanto y retomando lo enunciado por Haber (2011) se entendería entonces que al “...vestigio le sucede la ruptura que lo transforma en presencia y ausencia, sujeto y objeto, lenguaje y silencio” (p. 10) De esta manera reconocer lo objetivo, lo históricamente válido, la cara positivista del mundo, debería ser solo posible cuando se es consciente que existe un lado contrario, subjetivo y negativo de dichas construcciones, pero no menos válido, el cual debe entonces tener el mismo peso e incidencia dentro de las formas de vida y de conocimiento circundantes, convirtiéndose entonces en tránsitos de doble sentido.

Por tanto dichos tránsitos y trasegar por nuevos espacios transfronterizos, llevaría a pensar en mudanzas del conocimiento, enmarcadas en la conversación donde “... esos movimientos importan mudanzas para quienes estamos involucrados en la conversación: investigadores, pero también colectivos, sujetos populares, movimientos sociales, comunidades locales.” (González 2013. Pág13).



Dialogo visual 13

Tránsitos por la frontera

Develar las grietas en la frontera y su tránsito por la misma, conduce a replantear que ello no se da solo desde la objetividad a la subjetividad sino también en sentido contrario. Puede suceder también que se busque ampliar las grietas, quitando los ladrillos desde la voluntad propia del investigador. En este sentido puede encontrarse con nuevas formas, otros caminos, le es revelado que hay otras personas, otras formas de ser con quienes puede transitar entre los dos territorios. Desde allí, desde esos encuentros se tejen nuevas migraciones epistémicas, lo que se plantea no es una mudanza total, sino que se permitan estos tránsitos por una frontera

abierta, (si es que existe dicha frontera), donde haya un diálogo epistémico entre esas dos formas de hacer investigación.

Cuando se piensa en para qué investigar, en principio la investigación tendría como objetivo cumplir con criterios académicos o complacer algunas inquietudes que rondan al investigador y cuyo producto final termina plasmado en un escrito que cumple con las rigurosidades del caso, que documenta los hallazgos y le dan valor, identidad y reconocimiento a su autor. Sin embargo y retomando lo propuesto por Martínez & Cubides (2013), es necesario

“entender o concebir la investigación como fin mismo de nuevas propuestas, nuevas proyecciones que generen cambios, que trasciendan hacia el objeto primario de la investigación servir a la humanidad la ubica en el plano de la acción misma, la acción política, mecanismo invaluable en la apuesta por replantear lo planteado o incursionar en lo no reconocido” (p. 174)



Dialogo visual 14

De manera tal que esta investigación al construirse desde una mirada dinámica entre los cruces posibles por las fronteras metodológicas de los paradigmas, consecuentemente buscará formas de ir de allá para acá, de la experiencia situada de los sujetos a los diálogos visuales evidentes, concretos, abstractos o ausentes; de la imaginación y las proyecciones puestas en lengua sobre la música Sorda, a productos culturales objetivados como más adelante se expresará desde (Bourdieu, 2000) A continuación entonces la mixtura metodológica que hará posible las lecturas e interacciones entre los seres y saberes convidados, esta se dará entre la Investigación basada en las artes IBA con la a/r/tografía y las historias de vida , reflejadas en los diálogos visuales y señados de cada uno de los y las participantes y sus experiencias.

Hibridación metodológica (IBA – Historias de vida)

*La cosa está en las cosas
que yo y que usted no sabe,
y en las cosas que usted sabe
y yo no sé todavía,
y en los sueños que nos faltan para realizar
nuestros sueños, que son sueños de canción*

La cosa está en. Silvio Rodríguez (1998)

Luego de este tejido discursivo se espera sea claro que esta investigación tiene una postura metodológica cualitativa y la entiende como un ejercicio entre subjetividades que hacen tránsitos entre los paradigmas tradicionales de la verdad, sin ser estática o refugiada en las teorías de allí agarra lo necesario para dialogar de manera situada entre relatos y construcciones propias. Producto de esos desplazamientos epistémicos en la metodología nace la hibridación entre la investigación basada en las artes, la cual tendrá en la construcción de diálogos visuales los insumos para validar lecturas multisituadas e interpretativas en la producción de dibujos e imágenes como relatos en sí mismos; y las historias de vida como el pretexto para construir textos manuales de las vivencias en familia, escuela y comunidad sobre la música Sorda.

La IBA es absolutamente consonante con los tránsitos por la frontera, pues bajo la sospecha de las posturas absolutas y deterministas del positivismo en la investigación, buscar espacio para otras formas de investigar ha “supuesto abrir la investigación a otras formas narrativas que representen geografías de la experiencia humana que habían quedado ocultas bajo la capa del objetivismo” (Hernández, 2008 p.89) y en ultimas explorar formas otras de relatar y en este caso lenguajear con las manos, las imágenes y los trazos experiencias y memorias a resignificar.

Vivir entonces la IBA en los diálogos visuales lleva a pensar en un contacto mediado por la imaginación y la creatividad, así como Gutiérrez (2014) esta forma de investigar posiciona en la escena un proceso en el que “la creatividad del pensamiento y los cambios sociales se entrelazan en la búsqueda de nuevos sentidos civilizatorios, nuevas formas de conocimiento y nuevas vías para la producción, formulación, acceso y difusión” (p 28) precisamente son esas

nuevas vías las

que se esperan

de pintar la

experiencia, o

representarla

icónicamente

con un objeto o

imagen que aun

cuando no sea

original de autor,

por su valor

polisémico adquiere

una carga significativa muy fuerte que termina relatando no solo situaciones sino también

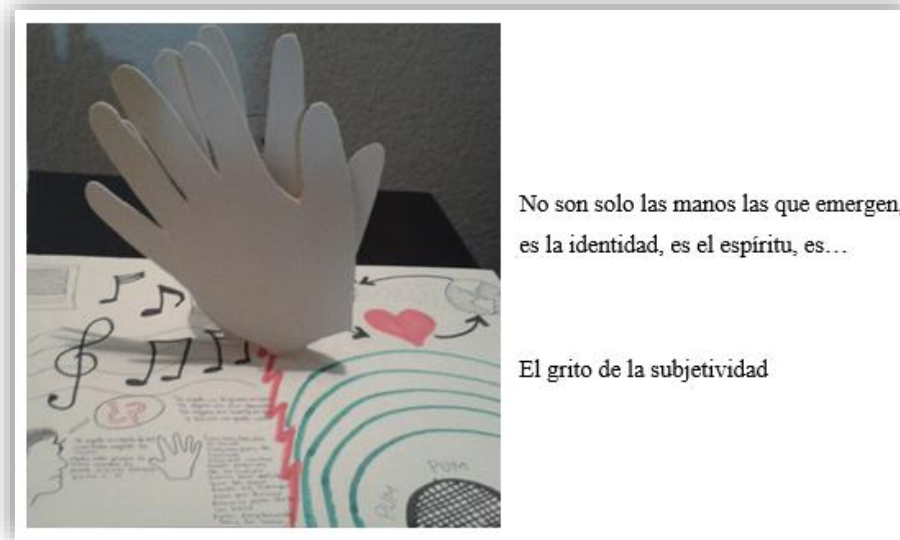
cosmovisiones y subjetividades.

Los diálogos visuales son un pretexto para textos manuales sobre la memoria y la historia, resulta una forma gráfica íntima que revive y reconfigura experiencias sentidas por cada uno de los artistas participantes, llamados así desde (Bickel et al., 2010) y su propuesta por establecer relaciones investigativas partiendo de la interrelación entre los roles que en sí mismo tienen



Dialogo visual 15

todos como artista/investigador /docente ver imagen ¿?. Las experiencias Sordas tomas relevancia más aun cuando esas vivencias están enmarcadas en luchas implícitas de reconocimiento y dominación sobre las capacidades humanas, así que las personas Sordas con



Dialogo visual 16

sus pasados llenos de maniobras familiares y escolares de adecuación a la norma debido a sus diversidades auditivas, y de la mano de la lucha común que les constituye en minoría,

tienen diálogos visuales de memoria particulares y otros que sin ser intencionadas resultan ser comunes y compartidos entre todos.

Al respecto Forné (2012) reflexiona en la a/r/tografía el lugar de las memorias y sus hacedores así

La sencilla idea que las minorías tienen su propia memoria implica una profunda transformación del lugar de los individuos en la sociedad y su relación con la comunidad, y aquí está la clave del origen, sin el cual no hay manera de entender el surgimiento de la memoria. (p. 35)

Esa perspectiva interna que se proyecta y muta en expresiones graficas es la que termina siendo plasmada en los ejercicios de diálogos visuales, una forma de relato no mediado por la

lengua escrita, un relato de naturaleza analfabeta en sujetos que tienen como valor socio histórico de su comunidad una lengua de naturaleza ágrafa, llena de paisajes lingüísticos bullentes de vida en movimiento y que se encarnan en experiencias visuales cargadas de lo que a la luz de la IBA se resalta como una interna y externa semántica social (Gutiérrez, 2014)

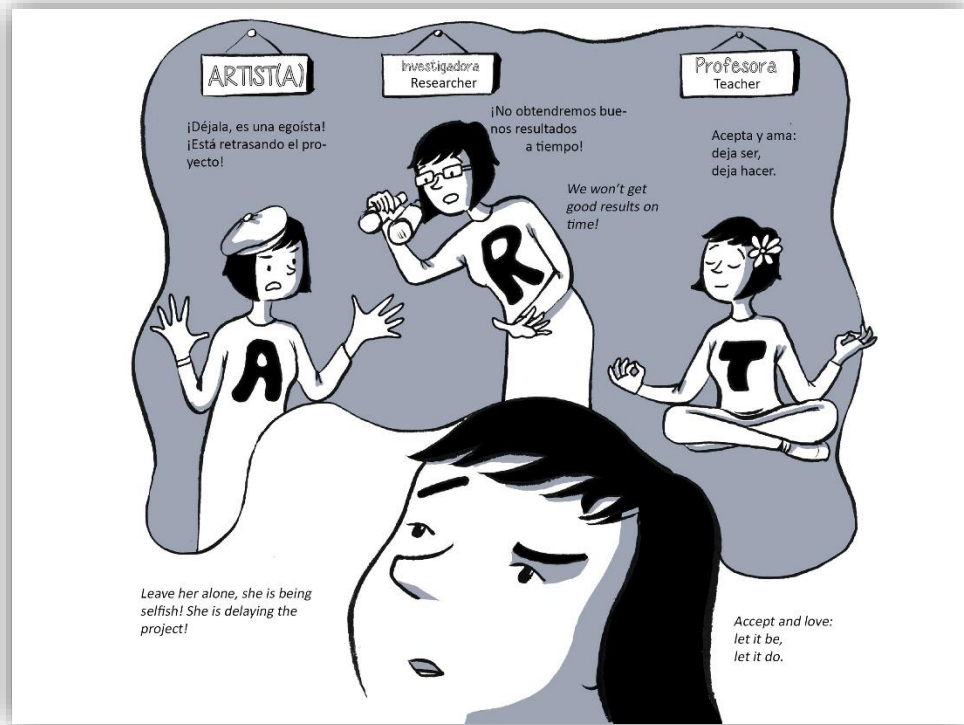


Imagen 1. A dissertation by Martha Madrid (2014) en <http://artography.edcp.educ.ubc.ca/wp-content/uploads/2015/08/MM.jpg>

Se abren putos de anclaje y tensión con la historia en los diálogos visuales que por principio han sido asumidos como diálogos personales e íntimos, en consonancia a ello es que el segundo movimiento del diseño metodológico evoca a un pensamiento en adagio, al ritmo de la intimidad y las curiosidades gráficas de cada persona, en todo sentido poder plasmar la historia de cada quien de la manera que le sea más natural se enmarca en una intención de inmortalidad en el relato, sacar de los recuerdos y hacer en sí mismos ejercicios de arqueología y búsqueda gracias al vínculo que tenemos con nuestra capacidad imaginante (Aznárez, J y Mangas, A.

2012) y la dependencia cognitiva que tenemos con la experiencia permite que los diálogos visuales, le da origen a textos gráficos y polisémicos con una carga subjetiva que solo el propio autor pudiera relatar.

La a/r/tografía desde la experiencia investigativa-educativa de Ester Forné (2012) abre posibilidades para encontrar rutas que posibiliten conocer a profundidad la subjetividad y darle paso a modos de relacionamiento entre pares, por ello el cuestionamiento sobre si “es posible representar al *otro* de manera justa desde el exterior” (p. 35) cuando solo desde ahí se observa, en los términos de este ejercicio sería como describir un paisaje a suficiencia sin cruzar la delgada línea.

Esos cruces se materializan en los ejercicios de dialogo visual como creación de narrativas visuales, de esta manera no son solo dibujos o retazos de imágenes ordenadas de alguna forma, sino que en sí mismos se entienden como prácticas artísticas de creación o como lo diría (Madrid, 2013) al respecto “la práctica artística de creación de narrativas como un juego relacionado con la construcción de la subjetividad” (p. 98) para este caso la a/r/tografía se convierte en una mediación entre los textos históricos por ser contados, la experiencia visual de base de los Sordos y la subjetividad narradora de construcciones situadas

Finalmente para dar inicio a la hibridación con las historias de vida aunque ya es más que evidente, es importante que la pertinencia de este tipo de investigación se resume en el foco que pone en el hacer, pues la a/r/tografía como metodología de investigación posa sus intenciones en la práctica, y lo hace por sobre las intenciones deterministas de causa efecto o sobre la búsqueda de algún indicio de verdad (Triggs, Irwin y O’Donoghue, 2012) y por ello es una propuesta en sí misma, plagada de proposiciones y rutas diversas de interpretación y acción, de lecturas y escrituras sobre lo que se hace, de ahí que el tercer movimiento del diseño

metodológico llamado manos en Scherzo no es nada más que poner la narrativa visual y gráfica en la lengua para ser compartida, interpretada y reinterpretada a la vez reafirmando así para este estudio la naturaleza praxiológica de la a/r/tografía.

Los diálogos visuales como relatos de historia y vida.

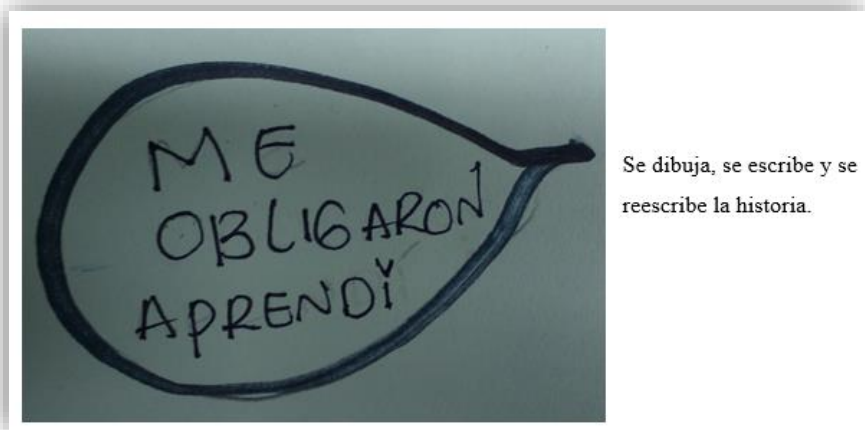
Como se ha venido desarrollando la hibridación con la IBA supone la apertura a experiencias visuales situadas en cada uno de los participantes, al dibujar, fotografiar, pintar o hasta en el hecho de buscar en la web una imagen, seleccionarla y descargarla, los sujetos desnudan sus intenciones históricas; así el ejercicio artístico no solo de configura en un producto visual polisémico, sino que es una evidencia tangible de la relación entre la subjetividad de las personas con la historia vivida.

Esa historia a la que se hace referencia sobrepasa las acepciones cronológicas que le acompañan, pues la postura aquí asumida produce reflejos de historia traducidos en lo vivido, sentido, experienciado, dolido, reído, construido, olvidado, soñado, de tal forma que aun cuando cronológicamente no sean concomitantes las experiencias de los artistas participantes, corresponden a un mismo reflejo de historia sentida o de historia social como lo expresa (Puyana & Barreto 1994) “La historia de vida permite traducir la cotidianidad en palabras, gestos, símbolos, anécdotas, relatos, y constituye una expresión de la permanente interacción entre la historia personal y la historia social” (p. 186)

En la bastedad de la historia y de los estudios que se pueden realizar con ella de la mano o con ella en un lugar no situado como propio, el método biográfico como también es llamado ha sido estudiado por los cientistas sociales primero, en defensa de la subjetividad y luego en su estudio específico tanto metodológico como taxonómico, es así que desde (Mckerman, 1995) y su apuesta por resaltar la diversidad implícita en los relatos de vida, se asume la historia de vida

temática como el tipo más adecuado en esta investigación, en la medida que esta buscan la exploración histórica situada específica en un aspecto puntual de la experiencia.

Entonces como camino de exploración conjunta las historias temáticas y los relatos visuales son caminos para poner en lengua lo vivido y por sobre todo, se debe entender el ejercicio como un acto de hermenéuticas lecturas situadas; pues a pesar de ser esos relatos trozos de intimidad propia, el tiempo de la persona historiada es un aspecto crucial a tener en cuenta en este tipo de investigación, entre esas líneas las formulaciones de Puyana & Barreto (1994) conjugan el tiempo y el espacio en relato y lecturas, en lo que denominan como tiempo del entrevistado, las autoras resaltan que la interpretación del ejercicio histórico se hace en presente, por más que se recuerde y se evoquen posturas anteriores, las lecturas están situadas en el ser y hacer ahora con la carga subjetiva sembrada por la experiencia, pero con las interpretaciones nacidas por la subjetividad presente, así al respecto sobre el tiempo del entrevistado dicen “esto es, de quien acepta "contar su historia" y reconstruir sus experiencias pasadas con los ojos del presente (p. 188)



Dialogo visual 17

A todas luces esta hibridación resalta el papel participante de todas y todos en la provocación y la coconstrucción de esta experiencia en sí misma

multisituada, en donde el papel activo del individuo en la historia

(Veras, 2010) se resalta por sí solo cuando de él emergen las lecturas, que de modo imposible podrían ser legítimas si se hiciera producto de un ejercicio de descripción y análisis *por fuera de*. Resulta encontrarse consonancia con la postura emancipatoria de esta investigación más adelante abordada a profundidad, cuando las historias de vida en sí mismas se convierten en escenarios de auto, hetero y co visibilización, comprensión e interpretación, de relatos que han estado en dinámicas subalternas ante discursos mayoritariamente dominantes y que por eso mismo no habían sido posibles de conocer ni compartir (Cortés, 2011)

Establecida la hibridación no queda más que terminar de esculpir sus formas en las dinámicas de análisis de información que se asumirán, ya que se trata de un ejercicio de cruces e intercambios en la delgada línea, aunado a relatos de naturaleza hisobiográfica su análisis “debe estar en función, por un lado, del objeto de estudio, y por otro, del tipo de resultados que se deseen obtener; es decir los métodos de análisis deben adaptarse a ellos y nunca al revés”

(Chárriez, 2012 p. 56) por ende a la luz de este norte metodológico una vez los diálogos visuales

sean compartidos en discurso, sus reflexiones serán videograbadas y decantadas en cada una de las inquietudes disertativas de esta investigación, todo ello en búsqueda de dinamizar la co-



Se relata la vida, se dialogan los sueños

Dialogo visual 18

construcción de nuevos sentidos en la comprensión y creación de la experiencia musical con personas Sordas, como dinámica de resignificación cultural desde sus epistemologías y hacia una música propiamente Sorda, objetivo central de este ejercicio compartido.

Para terminar (de empezar) y como síntesis de la hibridación metodológica acá por sentado expuesta, sobre las historias de vida y el contacto a doble vía de la experiencia para el investigador, las palabras de la doctora Eliane Veras (2010) a modo de cierre-apertura para este viaje de sentidos y diálogos...

Tomar la historia de vida como uno de los métodos capaces de guiar el buceo en las aguas, sean ellas profundas o no –o de sentir el vértigo del debruzarse en la balaustrada para ver mejor aquello que los focos de luz nos permiten aprender de los movimientos de la bailarina (la vida) – es un acto de coraje a ser emprendido por el investigador. (p. 150)

CAPITULO 2

“Unos dicen que aquí, otros dicen que allá

Y solo quiero decir, solo quiero cantar

Y no importa que luego me suspendan la función”

Debo partirme en dos. Silvio Rodríguez (1969)

Elementos para una propia inflexión decolonial

Dejar de dirigir la mirada hacia fuera de sí para observar lo que se cree ver, pensar que los sentidos sirven para traer información de afuera hacia adentro y asumir que lo informado es cierto, fueron de los aspectos a problematizar antes de soñarse en una música silente no silenciosa, esta sinfonía Sin-fonía así como emanciparse de la experiencia musical ortodoxa fundante en principio, requirió acudir a ejercicios de dialogo en espejo que lograran mostrar intenciones, prioridades y comprensiones situadas sobre sí mismo y los otros y otras a convidar en el viaje de exploración en música Sorda. Se dio así génesis a una revolución subversiva de pensamiento y miradas hacia sí mismo e inició como hito fundante la exploración de saberes otros con una clara orientación decolonial presente a continuación.

-No solo los
Sordos debemos
intentar una música
propia también los
oyentes deben ver
más allá -
Artista Sorda

La desde siempre intención de rebelarse a las estructuras y mandatos enseñados y aprendidos como formes fixes, se alineó a lo que plantea Bourdieu, P. (1981) especialmente frente a los elementos de una teoría sociológica de la percepción artística, quien al referirse a la legibilidad y su eficacia enuncia que estas “son tanto más fuertes cuanto más directamente encuentren las expectativas, implícitas o explícitas, que los receptores deben principalmente a

su educación familiar y a sus condiciones sociales y también, por lo menos en materia de cultura erudita, a su educación escolar (p.69). De esta manera cada mirada a un nuevo arte y a lo legible de este requiere otra mirada más ¿de dónde vienen y adónde van mis saberes? ¿Qué me hace ser quién soy? ¿Qué hace que ese arte me sea legible?

Se hace presente en la construcción las muchas talanqueras fundadas entre el arte tradicionalmente concebido o simplemente dado y la posible revolución a esas formas pulcras, elegantes y bien vistas, Bourdieu pone en la discusión las leyes que rigen la experiencia artística no solo en la producción sino en la comprensión y lecturas de estas, que muchas veces están centradas en prácticas normalizadas, estructuras de no cambio que a su vez son entes determinantes en sí mismas frente a lo legítimo del ejercicio artístico. Por consiguiente es de esperar un uso excesivo de la razón inflexible y censora a través de la normativa y el academicismo que en últimas tiende a “acuñar en un cuerpo doctrinal de preceptos, de recetas y de fórmulas, explícitamente designados y enseñados, más frecuentemente negativos que positivos, lo que una enseñanza tradicional transmite bajo la forma de un habitus” (Bourdieu, 1981 p.80)

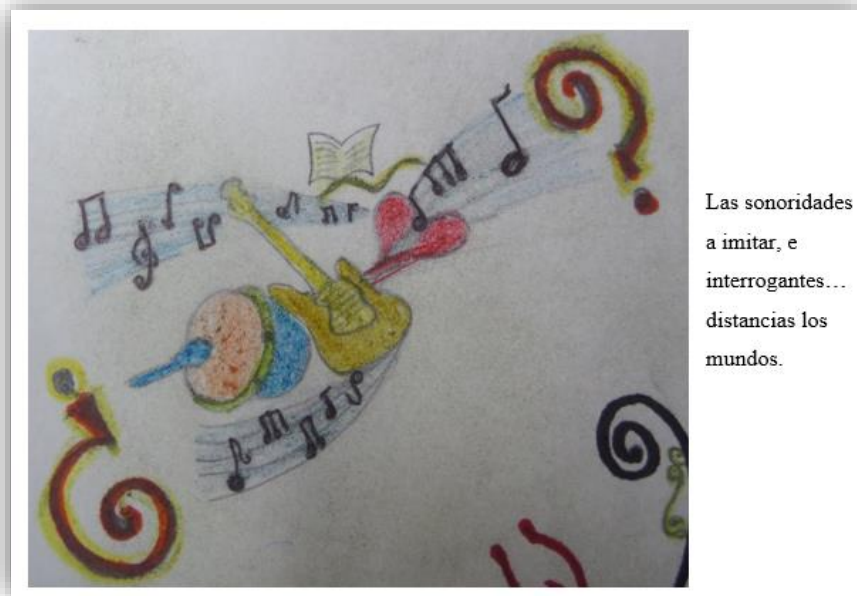
En relación a las líneas anteriores un producto artístico que se salga de esas leyes prefijadas para el arte, no será leído y mucho menos comprendido, asunto central que expone una problemática más que directamente hace referencia a la cultura, en términos del autor existe una necesidad cultural que es cultivada y

-Veía a mi profesor
tocando el xilófono,
repetí lo que él hacía y
así me seleccionaron
para tocar en una
presentación,
aplaudieron mucho, yo
no entendía qué les
gustaba de golpear esos
palitos, así conocí qué
eso era la música, no
entendía bien qué era ni
qué sentido tenía, pero
(música así)

Artista Sorda

cuenta con satisfacciones vinculadas a la propia necesidad, en ese sentido la producción artística cuando es relacionada con la necesidad cultural desencadena la producción de experiencias afines a los sujetos que buscan su saciedad.

Cuando se preguntó sobre la música a las personas Sordas, el relato en principio se



Dialogo visual 19

remontaba a experiencias de vida, vivida en contextos obligatoriamente biculturales de interacción y desde escenarios desiguales de participación ante un mundo normatizado en la mayoría del deber ser,

entonces las necesidades culturales frente a la música sencillamente eran reducidas a evocar situaciones centradas en la música oyente, es decir instrumentos musicales, vibraciones, actos oralistas en el canto e inventos ingeniosos para hacer que sientan el sonido o de manera más romántica escucharan con el cuerpo.

La necesidad cultural como aquí es abordada si duda no estaba cultivada, y mucho menos vista como una deuda histórica con su comunidad, lengua y cultura, cuando la respuesta es evocativa a los actos oyentes, esta difumina la posibilidad de pensar en otra experiencia que no sea la tradicional, de ahí que los diálogos de ida y vuelta entre este músico insurgente de su arte fundante y las subjetividades Sordas convidadas fueron haciendo visible en el paisaje, no solo

lo importante sino lo necesario de observar el acto oyente naturalizado desde una mirada decolonial. Lo que vehiculizó algunas miradas inquietas y otras fijas en el vacío, esas manos en sacudida se rehacían a sí mismas y entre sus giros y danzares en el aire dibujaban pensares otros, su propia experiencia histórica daba la vuelta y se veía flexionada en sí misma pero con otros ojos y otras manos que relataran de ellas.



La mano no señante,
La que se adueña de todo

Dialogo visual 20

Bourdieu (1981) continúa su tesis planteando en referencia a los sujetos y colectivos que no comparten o son incompatibles con las necesidades culturales de una experiencia artística, que a su vez mientras algunos sacian esas necesidades quienes no lo hacen, son expuestos a dinámicas de marginación enmarcadas en la conciencia que sujetos y comunidades tienen sobre la privación de la cual son objeto, y plantea que esta última “decrece a medida que crece la privación, dado que los individuos más completamente desposeídos de los medios de apropiación de las obras de arte, son los más completamente desposeídos de la conciencia de esa desposesión” p. 79.

A seguir entonces nuevamente referirse a la cultura y a un punto problematizador para esta

investigación, pues la conciencia de privación que las personas Sordas tienen a cerca de la

música y más aún, de una música que pueda ser producto Sordo desde su lengua, sus cosmovisiones y capacidades, está mediada por los contactos individuales y no comunes que algunos cuantos puedan tener de ella; esto abre un rico campo de exploración a una pregunta que quizá nunca se han hecho las personas Sordas sobre algo que no han vivido y sobre lo que no hay conciencia de la falta que puede hacer.

La desposeción musical a la que se hace referencia aquí y que han vivido las comunidades de personas Sordas, se basa en el pretexto del oído y las practicas *eu/óticas* como en principio de esta construcción se contempla, lo que no parece a simple vista obvio para todas las miradas es que en el momento en el que a un arte le pone de frente una condición a cumplir sí o sí, se le cierran todas las posibles entradas a la diversidad de capacidades, se hace norma y como tal se hace inflexible la experiencia.

Solo por citar algunos de los muchos ejemplos, si pasara que para la fotografía solo viendo fuera posible, tendríamos que despedir de la vida la fotografía de las personas Ciegas y con ello por ejemplo metáforas visuales en los fototextiles y fotos en relieve del maestro Oaxaqueño Pedro Miranda (Miranda, 2015) y el trabajo adelantado por el Buró Cultural Artesano tras las artes

-Me imagino si se practicara esta música mucho y pudiera haber una persona Sorda Famosa que haga conciertos y que la gente vaya a ver esa música, también concursos de música Sorda, una competencia de música en señas que podría llegar a ser internacional, acá falta mucho para eso pero se puede-
Artista Sorda

visuales que no dependen de la mirada ideal (Binizia & Herrera, 2015). Si pasara que para las artes dramáticas solo con la capacidad de ver fuera posible, otros a despedir serían los hacedores de teatro argentinos en cabeza de Martín Bondone y su obra un viaje a ciegas. Si

-Lo más importante sería trabajar con los niños Sordos, con ellos se puede a futuro hacer que más personas Sordas hagan música propia, por eso es importante poner la atención en trabajar con los niños

Artista Sorda

ocurriera que para el teatro solo con la capacidad de oír y hablar fuera posible, tendría que hacerse partir de la historia el trabajo de los colectivos de teatro Sordo del mundo como el Grito en España y Seña y Verbo en México.

Como puede verse la desposeción requiere hacer para dejar de ser, solo en la medida que se desprenda la capacidad humana de los requisitos biológicos ideales, puede encontrarse el espacio que la diversidad no reclamará sola, sino que requiere de miradas otras, saberes otros y producciones artísticas como acción política, ya que abrirse espacio entre el a

otrora visto como impedimento, deficiencia o incapacidad, cuesta posturta de cambio y deconstrucción, leída unicamente como posible si se entiende que hacer arte y en este caso música a lo Sordo es acción política de resistencia a la desposeción musical.

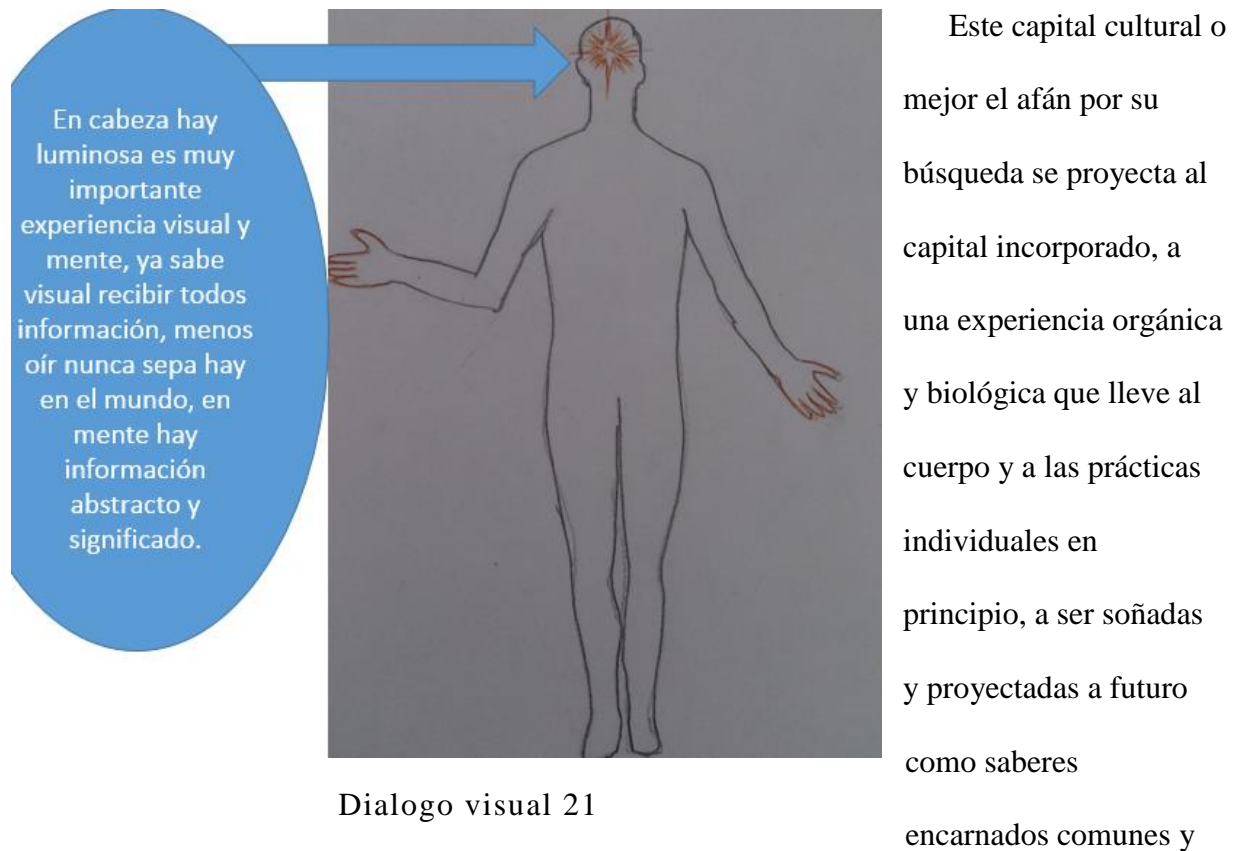
Si se observa con atención es un camino que tal vez no tenga sendero visible, admirable a simple vista ni cartografiado con facilidad, es más tal vez sea un navegar sin timonel fijo en su oficio, sin embargo las rutas decoloniales y emancipatorias tejidas entre la música de los Sordos, son esfuerzos encaminados a adquirir cultura, como se expondría en las palabras de (Bourdieu, 2000) quien desde el concepto sociológico del capital cultural ofrece un

campo de entendimiento a los escritos acá presentes, y posibilita enmarcarlos en lo que podría

-A futuro sí, no sé cuándo ni se dónde, ahora los sordos no hacemos música, si se empezara a futuro serán las personas Sordas las que puedan hacer que se impacte la propia cultura

Artista Sordo

considerarse desde el autor una inversión al capital cultural incorporado de las personas Sordas, pues el hecho de buscar formas otras en el marco de la interculturalidad de Walsh (2002b) anteriormente expuesta “uno invierte tiempo, pero invierte también una forma de afán (lívido) socialmente constituido, el afán de saber (lívido sciendi)” (Bourdieu, 2000 p 139) y es ese afán el que moviliza la constante búsqueda de esta investigación.



comunitarios, pues las pocas experiencias puramente Sordas de la música aun no abren un escenario cultural común entre los sujetos y por ello no sería viable entender este ejercicio en el capital cultural objetivado (con productos tangibles) ni en el capital cultural en estado institucionalizado (con relaciones de intercambio simbólico construidos y replicados de vez en vez) por ello se podría decir que es el inicio de lo que se espera sea una inversión a largo

aliento de las prácticas simbólicas y artísticas de la comunidad Sorda proyectada a nutrir su capital cultural (Bourdieu, 2000)

Ejemplo de ello es que un sujeto puede sentir que está en su tierra, no cuando los que ve le parecen conocidos, o cuando los paisajes le son familiares, sabe que está en su tierra cuando la cultura, lo hecho y no, compagina con las experiencias de socialización que se han naturalizado a través de su paso por la vida, de manera sintética es la identidad es lo que lleva a decir -estoy en casa-.

No es un secreto que la música nutre, configura y transforma considerablemente el capital cultural y simbólico de los pueblos; así en los años 50 los cantos de Miriam Makeba

-Observar el cuerpo como ser humano de todos no importa oyente, Sordo, más importante todos tienen capacidad...se puede recibir toda información universal (lengua, música, cultura, etc.)-

Artista Sordo

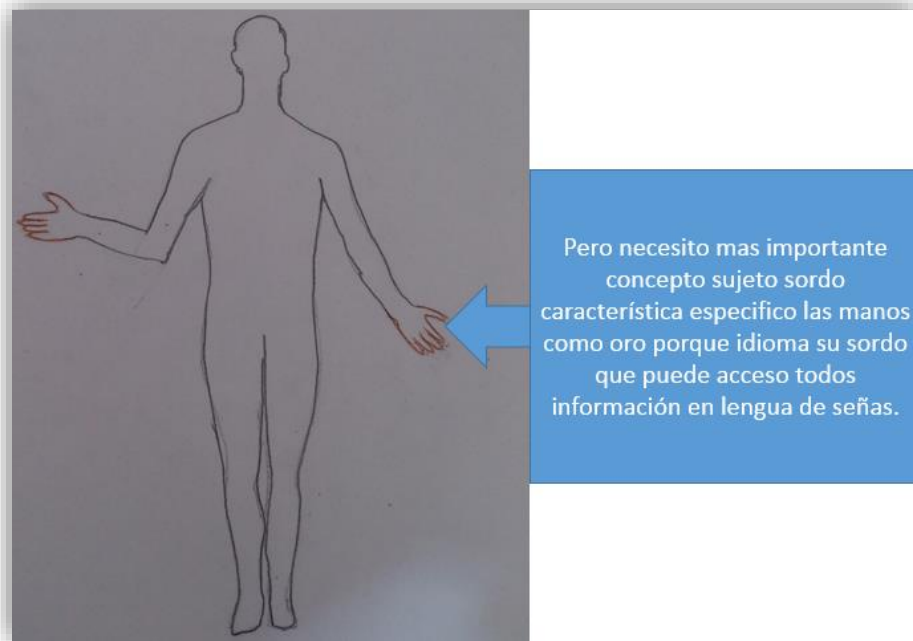
se opusieron al Apartheid en Sudáfrica, la chilena Violeta Parra y su rabia en Mazúquica moderna; Atahualpa Yupanqui con su guitarra argentina denunciante y obrera; el Reggae combativo del asesinado Peter Tosh; la Carranga colombiana en manos y obra del Maestro Velosa; la resistencia al veto del gobierno militar por Enrique Santos en el tango Cambalache; Arnulfo Briceño y el bambuco sentido en la historia de violencia en Colombia; Illapu en su exilio por la dictadura de Pinochet y el muy tejido en estas letras Silvio Rodríguez y sus poesías de alma y revolución.

Son tan solo algunos de los ejemplos en donde la música ha movilizó fuerzas, identidades, ciudadanías, pensamientos, voluntades y utopías; entonces el cuestionamiento sobre el capital cultural de los Sordos frente a la música que les ha sido desposeída y el tiempo que se ha perdido en tareas normalizantes de sus cuerpos, interlocuta directamente con la

identidad Sorda, la que en el Deaf Way Barbra Kannapell (1994) enunció mantiene una tensión entre la identidad personal y la social, pues algunas prácticas, inquietudes y búsquedas personales podrían no encontrar par en la identidad grupal. Así las cosas la música propiamente Sorda seguramente ha estado desde siempre en la comunidad, en la tensión de lo singular-propio y lo plural-propio.

Como subsecuente la música oyente y sus desarrollos frente a las personas Sordas, podría entenderse como una realidad que les hiciera parecer (guardando las proporciones con sus disertaciones lingüísticas) en términos de Oviedo (2001) como si fueran extranjeros en su tierra. Una comunidad lingüística minoritaria, en lucha por sus derechos y reconocimiento, en consolidación de ciudadanías y subjetividades políticas como la comunidad Sorda ¿no tendrían cosas que cantar y

movilizar desde
una música
propia? ¿Sería
descabellado
pensar en música
Sorda de
protesta, de
reivindicación,
de



Dialogo visual 22

amores y desamores? Y si esta se consolidara como movimiento cultural en comunidad e identidad social (Kannapell, 1994) el latente y muy necesario movimiento político Sordo

¿podría verse potenciado?... interrogantes que se configuran por principio, formación y valores del paridor de estas letras, desde Freire (2005) y el inédito viable.

De ahí que al lenguaje de la posibilidad, que comporta la utopía como sueño posible, prefieran el discurso neoliberal, "pragmático", según el cual debemos adecuarnos a los hechos tal como se están dando, como si no pudieran darse de otra forma, como si no debiésemos luchar, precisamente por ser mujeres y hombres, para que se den de otra manera (p. 115).

Se distinguen en la escena tejidos, nudos y trenzas que dan forma a la inflexión requerida para desde el ser oyente imaginar una posibilidad Sorda de la música, que aunada a despertar la conciencia de privación desde Bourdieu se soporta en un ejercicio de imaginación emancipada y de apertura y pluralidad de la libertad artística, alimentada por las dinámicas propias del momento histórico actual, en el cual es cada vez más posible encontrar opciones de reestructuración a esas bellas artes (García, 1992) de las que habla el arte culto.

Como se ha venido desarrollando en este tejido de letras el hecho de situarse en la cultura y posar en esta el discurso decolonial asumido, implica una responsabilidad que excede los dominios del discurso, ponerse de frente a las desposesiones y el capital cultural oculto, negado y dominado lleva implícita la provocación de aterrizar el pensamiento



Las mariposas, la libertad
que la música Sorda debe
irradiar al mundo... de mis
manos como mujer Sorda

volante entre acciones y prácticas no contemplativas ni de orden pasivo en el marco de un pensamiento que permita hacer inflexión a lo tradicional y comúnmente asumido como cierto, “por eso, la decolonialidad supone un proyecto con un calado mucho más profundo y una labor urgente en nuestro presente; supone subvertir el patrón de poder colonial” (Restrepo y Rojas, 2010 p.17), el llamado ético orienta a ser interactivo y propositivo, un actor social de cambio consciente de su labor y papel como agente de transformaciones.

Corresponder con rigor a estos retos viabilizó rutas de desplazamiento conceptual y epistémico desde la otredad del yo investigador, y en sí mismo fue un ejercicio de propia inflexión decolonial como lo plantean Eduardo Restrepo y Axel rojas (2010).

Respetando los planteamientos epistemológicos de los autores frente a la inflexión decolonial y sus diferencias con los estudios postcoloniales, esta inflexión es a todas luces una postura asumida y construida durante el proceso de mirarse a sí mismo, entonces configura a su vez la búsqueda a posibles respuestas subversivas al orden colonial asignado a la experiencia musical, pues discute directamente con la naturalización de patrones y jerarquías culturales y epistémicas en búsqueda de hacer viva la posibilidad de gestionar formas otras para relacionarse con el poder (Restrepo y Rojas, 2010).

De ahí que en el espectro de los estudios decoloniales es la inflexión decolonial la que se asume como centro de confluencia entro lo vivido y soñado, de cara a encontrar otras

-Es como si hubiera una caja, en donde existe una semilla (música Sorda) y ¿quién debe hacer que crezca?
¡Usted! ¡Usted!
¡Usted!... los Sordos podemos desde nuestra lengua, los oyentes son muy hábiles en su música, pero nosotros también podemos serlo, un la nuestra.
Artista Sordo

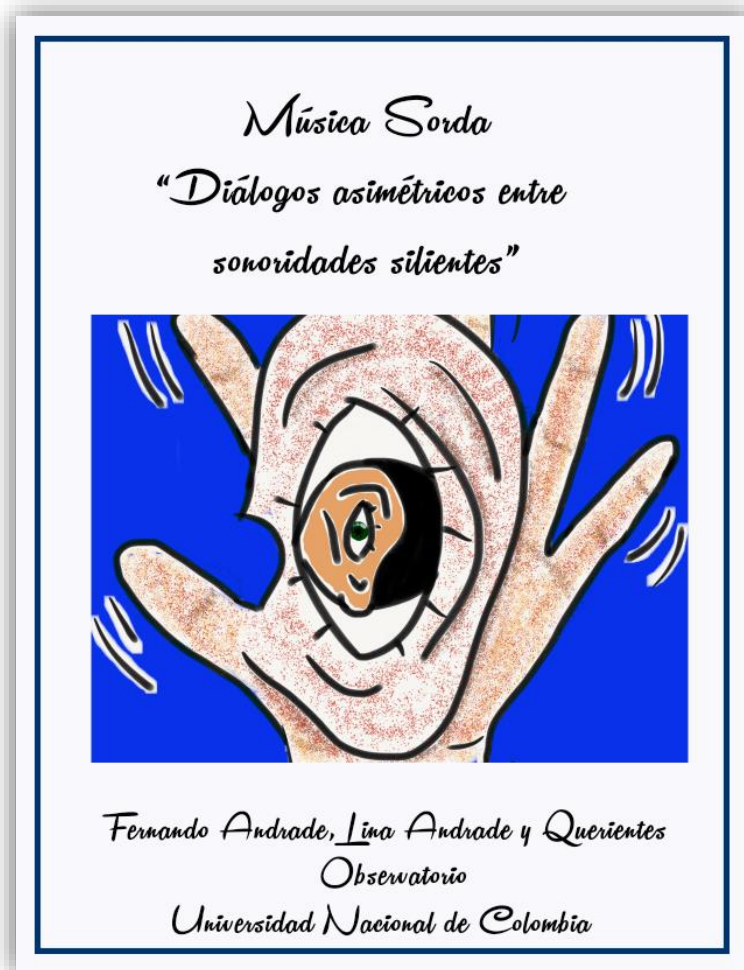
musicalidades que requieren a nivel personal y comunitario hacer un giro inflexivo, una vuelta a la carne, a los ojos que miran desde adentro los adentros del pensamiento. como inflexión epistémica es un ejercicio multisituado, consolidado entre diálogos de ida y vuelta de las y los protagonistas de esta construcción. De ahí el “reconocer que todo conocimiento es un conocimiento situado histórica, corporal y geopolíticamente” (Restrepo y Rojas, 2010 p.20). Recogiendo los elementos frente a la legibilidad y la desposesión de las prácticas culturales subalternas, el capital cultural y las búsquedas del mismo, con la diversidad epistémica que enmarca emancipar la imaginación, es cuando se hace posible objetivar el giro en la comprensión de esta inflexión decolonial, ya que el mismo configuró la migración epistémica situada del músico investigador, que en últimas se recoge en una intención deconstructiva que va más allá de problematizar, aquellos saberes y prácticas coloniales de música en sus acepciones oyentes, sino que se proyecta en “contribuir a hacer posible otros mundos desde intervenciones decoloniales que comprenden las diversas dimensiones de la existencia (Restrepo y Rojas, 2010 p.21)

Dialogando en visualidades... la propia inflexión.

En consonancia con las líneas anteriores es preciso narrar que el primer ejercicio de exploración fue el propio, como escena simbólica, como bandera, así como tierra y territorio vivido, la exploración en espejo como ejercicio de mirar-se, oír-se, oler-se, sentir-se fue un ejercicio de coexploración necesario para dar marcha a caminos otros; así en consonancia a la evidente rebeldía epistémica de esta investigación en parte anteriormente expuesta lo primero a emancipar además de los tránsitos profesionales ya recorridos en el tema de la música y la “dis”Capacidad fue la imaginación.

Hacer espacio no solo a la posibilidad sino a la iniciativa por explorar un cómo en la música Sorda, inició de la mano con diálogos visuales situados y propios, formas con foco en la experiencia visual para llevar a lo simbólico el propósito de repensarse siendo músico formado de manera ortodoxa; el primero de los interrogantes gestionaron el ejercicio de emancipación fue: esto de la música Sorda ¿cómo lo puedo expresar por medio de una experiencia visual, que se acerque en alguna medida a la lengua y lenguaje de las personas Sordas? Esta pregunta se enlazaba con el segundo sentir que se configuró sabiendo que se es usuario de la lengua de señas colombiana LSC así: ¿cómo se expresa mi intención de música Sorda en un modo propiamente Sordo sin usar LSC ni el español escrito?

Dichas preguntas fueron provocaciones nacidas en el proceso de formación metodológica de la maestría y en su seno producto de los ires y venires se hizo un ejercicio de dialogo visual sobre la postura decolonial que la idea de la música Sorda pudiera tener, de ahí que alineados con lo planteado por (Brown et al., 2011) y (Aroeste, 2010) fue construido un libro de artista y en parte de él se compiló el dialogo visual propio que a continuación se comparte



Dialogo visual 24

Caratula construida con Lina Andrade colaboradora del proceso

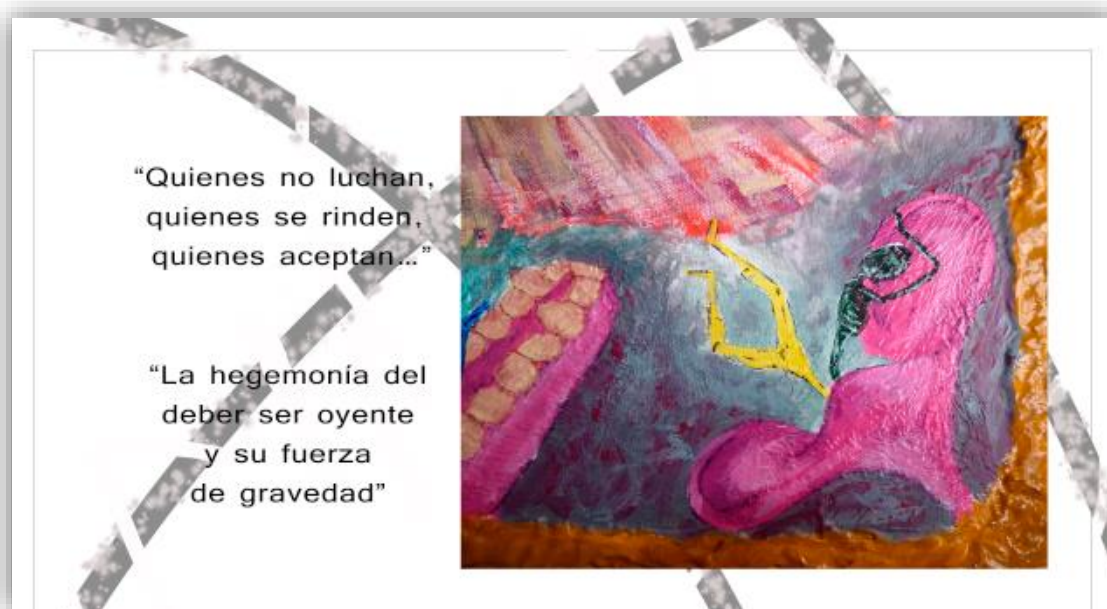


Dialogo visual 25

Obra construida por el autor llamada “el imperio de los sentidos, esta obra en óleo fue construida como ejercicio de dialogo visual en la búsqueda de las formas por comunicar lo comunicable y callar lo silenciabile



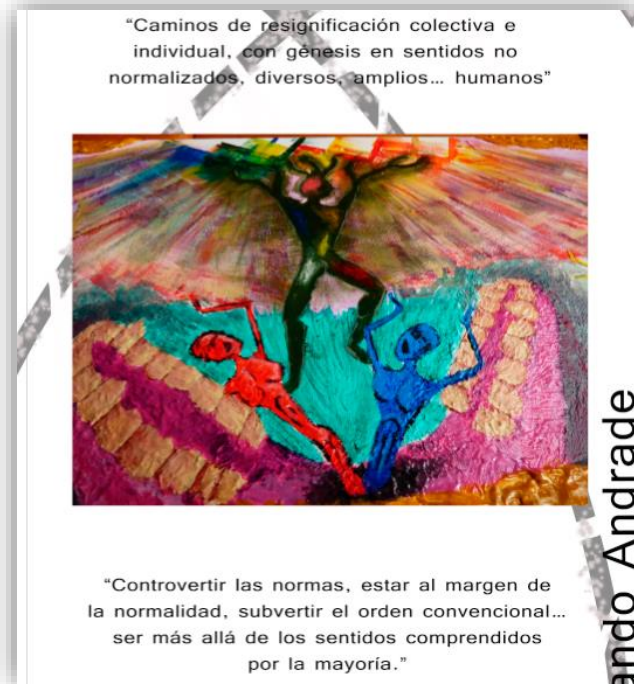
Dialogo visual 26



Dialogo visual 2719



Dialogo visual 28

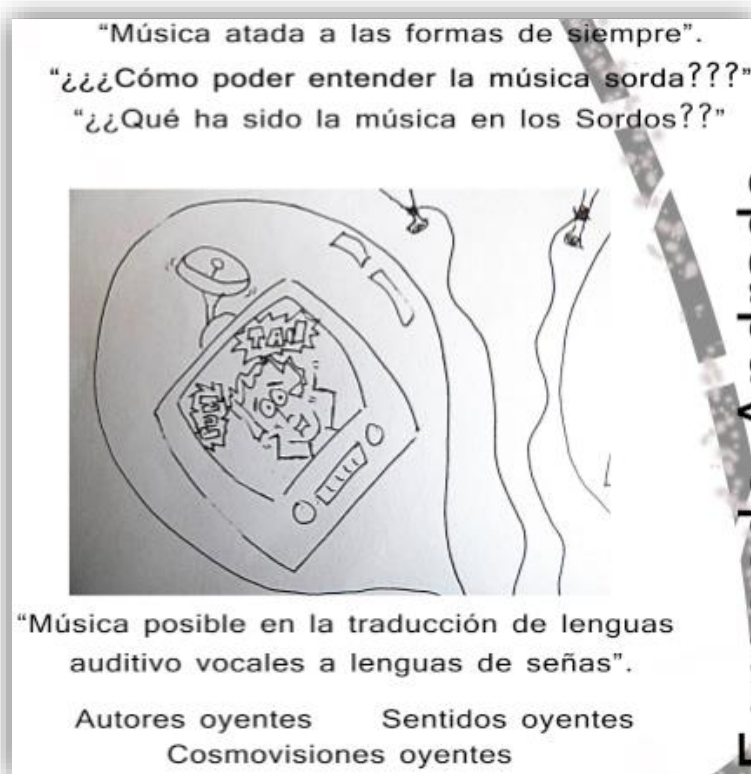


Dialogo visual 2920

Ahora, lo que puede considerarse como una invitación a echar para atrás lo leído y recordar los tres escenarios narrados en el primer capítulo, pues de ellos también de realizaron diálogos visuales así:



Dialogo visual 30

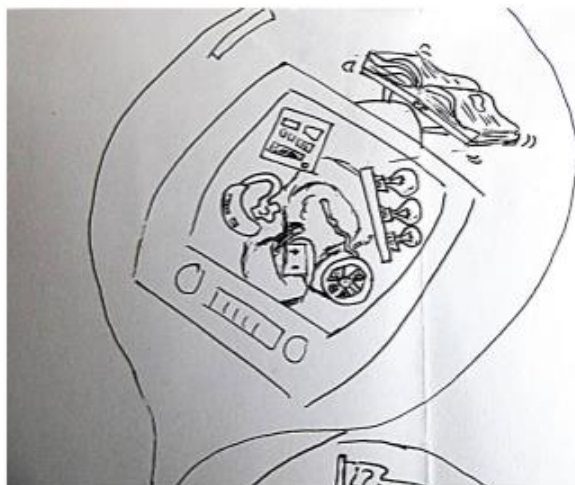


Dialogo visual 31



Dialogo visual 32

Implante, audifono, f.m, luces y vibraciones...
caminos para ser cada vez más parte de la norma



"Entre más oyente se sea más cercano
se encuentra el ser de lograr
estar en música"

Dialogo visual 33

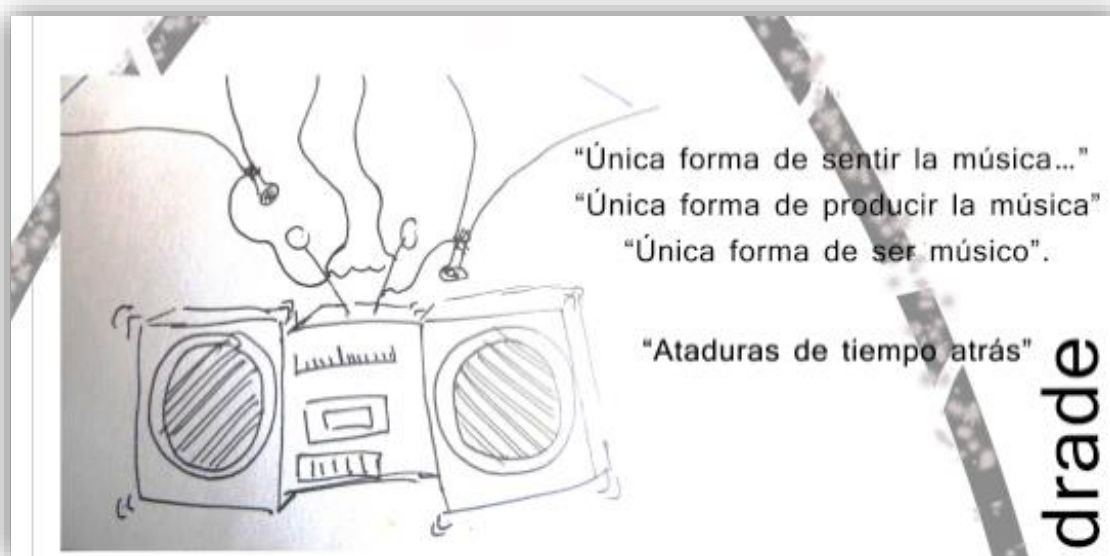
"Latitudes lejanas"
"Situadas en el orden geopolítico"

"Experiencias sordas de
significar el mundo de la música"

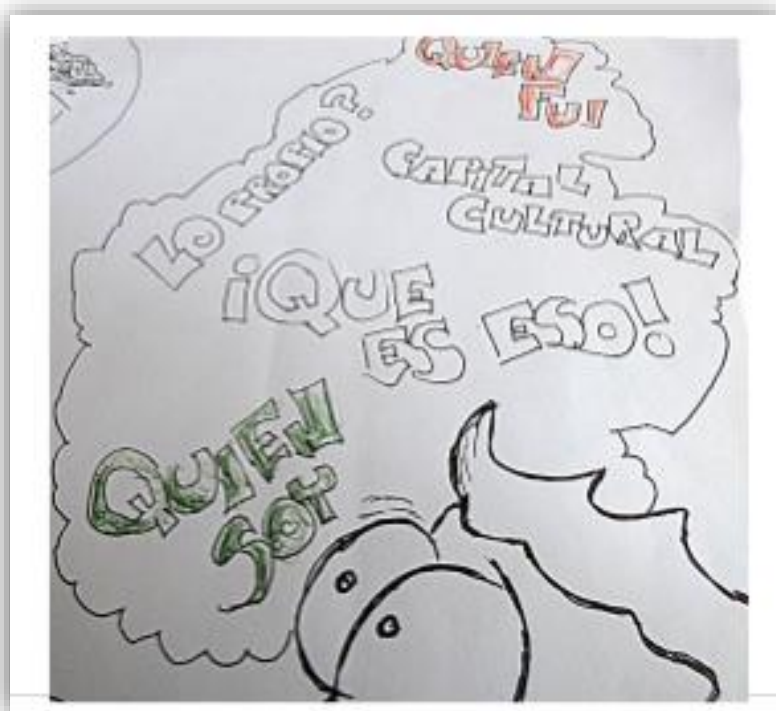
"Culturas "su" formas,
"su" estilos, "su" lenguas,
"su" ... ¿y acá?"



Dialogo visual 34



Dialogo visual 35



Dialogo visual 36

Posturas de inicio que fundaron las posibilidades y límites de la idea, que como se puede ver en el presente capítulo, se fortalece en fundamentos epistémicos deconstructores desde una mirada inflexiva y se proyecta a la experiencia artística por medio de estos sugerentes ejercicios de diálogo visual.

CAPITULO 3

Paleontología en la memoria... música para sordos, miradas coloniales en contratiempo

*Compañeros de historia,
tomando en cuenta lo implacable
que debe ser la verdad
quisiera preguntar...
me urge tanto*

Playa Girón. Silvio Rodríguez (1969)

Así como se ha venido desarrollando hasta aquí, una postura de inflexión decolonial frente a la experiencia artística musical de las personas Sordas, conduce no solo a pensar en medidas

-Me hicieron
aprender una canción,
creo se llama navidad
negra, yo sé que la
canté, nunca me
explicaron que decía,
luego de adulto busqué
la letra y comprendí que
era lo que había cantado
de niño, en ese momento
lo importante era que
vieran que yo sordo
pude cantar, aunque no
supe qué hice ni el
sentido que tenía -
Artista Sordo

de impacto y transformación sino también a hacer ejercicios de conciencia sobre la memoria y la historia. En consonancia con la construcción de Restrepo y Rojas (2010) el colonialismo oyente y todos sus patrones de acción, exterminio y hegemonía aun cuando el tiempo o la acción de los sujetos lo detengan, se asienta proyectado en la colonialidad y extiende esta no solo hasta los días presentes, pues las practicas universalistas, normalizantes y homogeneizantes, se terminan por naturalizan en la cultura y acción de los sujetos, así que la colonialidad resulta ser una proyección a futuro con génesis en un tiempo atrás a veces tan distante y variado que se dificulta conocer el legítimo origen.

Entonces, pensando este ejercicio de investigación y deconstrucción como un posible dispositivo decolonial, excavar y explorar los terrenos de la

historia vivida en la música por las personas Sordas y por los que han querido hacer cosas en “pro” de ellas, es un necesario ejercicio de visibilización crítica, similar a estudiar los fósiles enterrados en memorias y hacerlos tanto viejos como recientes. Ver la historia permitirá en el



Dialogo visual 21

marco de las practicas

decoloniales “penetrar

y comprender de

manera cada vez más

adecuada las

dinámicas y las

reconfiguraciones

temporales de la

colonialidad a lo largo de su particular historicidad” (GESCO, 2012 p.15)

Para la lectura siguiente acá se dejarán unas botas, guantes, palas, brochas y hasta algo de ropa cómoda para que la excavación además de productiva sea cómoda. Para los hallazgos de excavación y se dispondrán dos recipientes para separar lo encontrado, en uno serán depositados los hallazgos referentes a la música desde las tensiones nacidas en la biología y sus exigencias de cuerpo normatizado, así como las adaptaciones propuestas para la percepción desde la dominancia del sentido del oído y en otro, los hallazgos que se alineen a dinámicas de producción musical situada en la experiencia y modo de ser Sordo. Estos dos recipientes serán a profundidad abordados durante la excavación que inicia ahora

Es común encontrar entre las primeras paladas de tierra hallazgos que hablan desde las adaptaciones que se requieren para que las personas Sordas hagan música, formas y tecnologías para que logren ser educadas en la interpretación de instrumentos musicales, de manera implícita habita en ello la necesidad por buscar que las los Sordas logren hacer lo que los oyentes hacen, con una experiencia sensorial desposeída que para muchos es total o parcialmente desconocida.

-Para nosotros la música era reemplazada por el español escrito e incluso por el inglés, siempre me mostraron que no se perdía nada si no se asistía a esa clase -
Artista Sordo

La premisa oyente que se adueñó de la música, le pone una condición sine qua non: el sonido debe estar presente, de ahí prácticas como la de inflar globos enormes para que las personas Sordas sientan las vibraciones de canciones o posarlos descalzos sobre plataformas vibratorias... cabría pensar si para los oyentes con sentir vibraciones en el cuerpo se construyen los sentidos y significados que imprime la música en el alma y cómo desde actuaciones incómodas y diferenciales al punto de la segregación se puede disfrutar de un arte de forma espontánea y natural.

De ahí que el primero de los recipientes viene marcado con las palabras *música para Sordos*, en este momento intencionalmente se detendrá la excavación para enfocar la mirada en el *para* que necesariamente implica en este caso una condición, a la que se le buscan formas y maneras para adaptar a otro/alguien en este caso la música. El *para* hallado en los terrenos de la historia cercana está lleno de inventivas tecnológicas diseñadas para que los sujetos recepcionen y produzcan música desde los requerimientos y prácticas oyentes, estos a su vez materializados por ejemplo en la emisión de luces de colores que simulan las partes y las

formas de tocar un instrumento musical, instrumento que no escuchan, ni sienten desde la acepción no fisiológica sino y subjetiva del sentir, pero que desde la perspectiva colonial oyente resulta ser una persona que no escucha haciendo algo que los oyentes hacen y oh! ¡Qué hábil es! ¡Cómo demuestra que sí se puede! ¡Qué oyente parece!

-A mí me
aceptaron en clase de
música porque en ese
tiempo usaba
audífono y estaba en
terapias -
Artista Sordo

Desde el pensamiento occidental y determinista el sonido es una onda y por ello modifica el medio elástico por el cual se propaga, quiere decir vibra ¿y si los Sordos sienten las vibraciones?... ¡claro! Habrá que inventar un aparato para que ello acontezca de una forma intencional, controlada y funcional; muy dado al pensamiento colonializado buscan respuestas en la invención de artefactos, elementos, o tal vez solo cosas para creer

con ello que el necesitado recibe lo que necesita.

Trabajar en pro del *para* se enmarca en algunos casos en respuestas antinaturales frente al sentido que tiene la música en los oyentes, desde el afán por hacer de ello un ejercicio análogo a los Sordos. Entonces esta caja problematizadora además de exponer una postura frente a los hallazgos lleva consigo preguntarse si el otro lo que quiere o requiere es robotizarse para ser igual, si el otro debe serlo, si el otro quiere hacerlo, si el otro tiene algo que decir.

Hallazgos Nacionales y locales... las primeras rocas.

Son en realidad muy pocas las investigaciones y publicaciones que se encuentran en la materia, históricamente se dan en mayor medida desde que las personas Sordas ingresan al sistema educativo formal, teniendo en cuenta que este fenómeno lleva a lo sumo 18 o 20 años, el contexto local no tiene grandes avances en la materia además que corresponde, a un tema que históricamente ha significado desposesión cultural para los sujetos Sordos, debido a que la idea oyente de la música y su dependencia al sonido, ha compaginado mucho mejor con iniciativas terapéuticas y de rehabilitación que con oportunidades de expresión artística.

En los años 80's las personas Sordas eran sujetos de terapia verbo tonal en "cinco áreas de trabajo que son el diagnóstico, la terapia individual, grupal, el ritmo corporal y la estimulación musical" (Fenascol 2001 pág. 17) muestra de la música para los Sordos en los contextos de normalización de la sordera, haciendo usos de aparatos especiales de amplificación como el SUVAG (Sistema Universal Verbal Auditivo de Guberina). Así como históricamente en los contextos de terapia para los Sordos en lo concerniente al método llamado comunicación total la música carece de cualquier sentido, pues es un método que se desentiende de las diferencias de palabras, gestos, danza y música entre otros, ya que son elementos de que aportan a la terapia desde diferentes aspectos (Fenascol 2001) una vez más en la historia de los Sordos, la música además de ser algo inaccesible hace

-A mis
compañeros oyentes
les ponían a cantar y
yo les veía
complacidos,
recuerdo que me
seleccionaron
también para que me
parara al lado de
ellos, mientras
cantaban yo movía la
boca, al final
aplaudieron y yo me
sentí feliz-

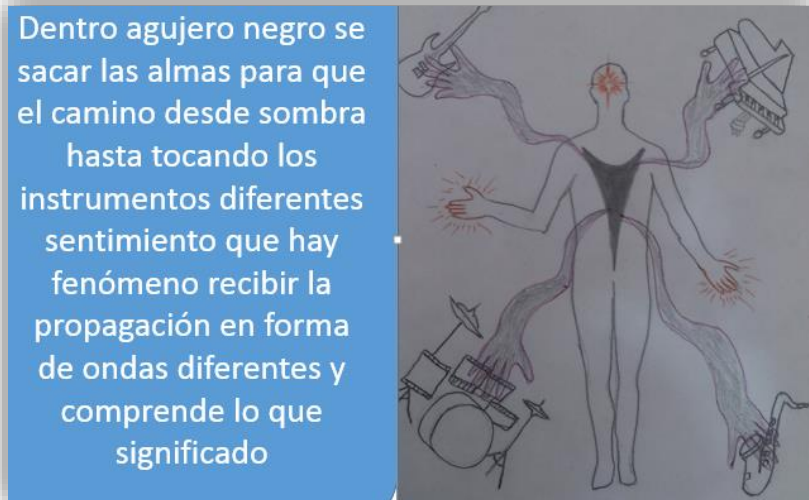
Artista Sordo

parte de los entornos terapéuticos, no es de extrañar que en la actualidad así como muestran aversión frente a las terapias normalizantes lo hagan con la música.

Sentimientos, dolores amores y desamores en las historias de las personas Sordas frente a la música son entendidos como lo trabaja Paulina Ramírez y Marcela Castañeda (2003)

“Se plantea que en la comunidad Sorda, la cultura gira en torno principalmente a la lengua. En una comunidad minoritaria de sujetos oyentes la lengua expresa rasgos culturales como la religión, la música, la literatura, mientras que para los Sordos, es la característica visual de su lengua la que determina estos rasgos culturales” (pág. 17)

Es evidente entonces que se entiende la música como un acto cultural exclusivo de la comunidad mayoritaria oyente, amparada en la tranquilidad que da ser el dueño del poder y del



Dialogo visual 22

control social, frente a otro minoritario cuya lengua no corresponde con la lengua mayormente usada y que además implica medios de recepción y producción ostensiblemente diferentes. Lo curioso es cuando las comunidades no rechazan la música oyente pero a las preguntas ¿si somos diferentes y el francés canta en francés y el italiano en italiano, el Sordo no puede cantar? O ¿Qué hay de una música de la cual no se construye sentido pues no se recepciona frente a una música que permite expresar, pero que es silente?

Por ello en oposición al primer recipiente y su énfasis en la palabra *para* el segundo de ellos se denomina *música Sorda*, entendida desde las epistemologías de la cultura Sorda, no como emulación de la idea oyente de la música sino desde los mismos sujetos y su cultura, una música que se vehiculiza por la lengua que usa la comunidad, una música tridimensional, viso gestual, una música que no requiere sonidos que hablen por ella, eso se procura proponer en esta investigación, *música Sorda*, no *música para Sordos*

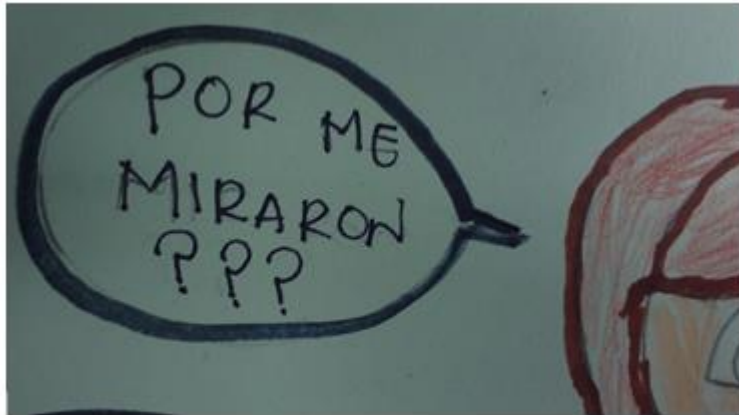
-Odio esa flauta, el profesor me decía ¡hágale que usted puede! y me hacía indicaciones con la mano sobre subir y bajar, luego terminaba por regañarme y decirme que luego lo intentara, que por ahora prestara atención a mis compañeros... nunca pude con ese instrumento -
Artista Sordo

Por otro lado para el año 2004 la Secretaría de Educación de Bogotá en su publicación *integración escolar de sordos, usuarios de la lengua de señas en colegios distritales*, propone para las personas Sordas dos áreas del currículo que son descartables, el inglés y la música, de manera textual cita “garantizar que las acciones que se realicen aprovechando los tiempos de las clases de inglés y música, requieren de una organización sistemática, sin dejar el libre albedrío la ocupación de dichos tiempos” (pág. 137) En este punto se hace evidente una problemática que si bien no será abordada en este ejercicio investigador no deja de ser una provocación futura, pues en los colegios la música no se usa como escenario de aporte a los procesos de adquisición de la lengua de señas, no

existe, está para otros, más cuando el Sordo participa de ella, debe ser lo más oyente posible para tener éxito en la clase, esto debido a la postura hegemónica de la música frente a la condición del sonido. Resultando en experiencias culturales, de expresión y exploración

artística seleccionadas y acordes a una cultura incompatible en aspectos fundamentales con las personas Sordas.

Una de las rocas fosilizadas en el terreno histórico presente que de mejor manera muestran cómo se materializan las posturas oyentes frente a la música es la investigación de Gloria Lucía Gómez Orejarena que lleva por nombre *Estudio etnográfico de una experiencia de educación*



Aplausos oyentes al ver la norma en el reflejo del otro...

Pero... ¿por qué me miraron?

Dialogo visual 23

musical con niñas, niños y jóvenes

Sordos en el instituto

Centrabilitar. Demuestra como los

objetivos de la educación musical

son aplicados en personas Sordas,

culturalmente implica comprender

que el mundo lo configura el

lenguaje y se materializa en la

lengua, de ahí que la educación

musical que busca desarrollar destrezas de ejecución y comprensión sobre la música, lo hace desde preceptos de sonido, ritmo, armonía, melodía, tiempo, fraseo, tempo y compas entre otras, así como lo muestra el estudio los Sordos se sienten aceptados, que triunfan y son reconocidos, aspectos que desde la mirada de esta investigación no son más que situaciones de igualdad al otro normal y exitoso, pues se trata de un sujeto que produce expresiones artísticas en una lengua que no conoce, pero que agrada a la mayoría.

Pero además de ello hay una particularidad llamativa en la investigación de Centrabilitar, pues entre las 12 personas participantes, ninguna con padres Sordos solo 3 eran personas Sordas profundas, las demás tenían restos auditivos, esto plantea un marcador de

diferenciación, pues las personas que tienen restos auditivos y pueden con ayudas auditivas recepcionar sonidos, no presentan mayores dificultades para estar en el concepto oyente de la música, pues el sonido está presente, lo llamativo es que frente al éxito de los participantes en las clases de música son los Sordos profundos los que hacen ejecuciones instrumentales más básicas, repetitivas y centradas en la mecanización de instrumentos, de ahí que se comprenda para los Sordos la música como un acto de reiteración de ejecuciones motrices que al ser finalizadas hacen que los oyentes aplaudan y los feliciten

El Ministerio de Educación Nacional en su publicación *Orientaciones pedagógicas para la atención educativa a estudiantes con limitación auditiva* (2006), frente a la música para personas Sordas enuncia

“si la institución ofrece una gama de posibilidades, en el caso de la asignatura de música, el Sordo puede acceder y disfrutar de ella por medio de la lectura de las notas musicales en el pentagrama. Es válido realizar la adecuación de espacios con paredes y pisos de madera que permitan sentir la vibración de los instrumentos de percusión” (pág. 22)

Una vez más la pregunta sobre el sentido, para los oyentes no son las vibraciones únicamente lo que hace que la música guste o desagrade, es lo que se siente, lo evocativo de una melodía, el significado de esa música es lo que configura la experiencia musical de los interpretes o espectadores, por más que exista un enorme globo con el cual sentir vibraciones,

-Claro que se puede cantar en lengua de señas, se canta con la mirada, con los gestos, con las manos, esa es mi lengua, claro que se puede,, pero de verdad eso se ha hecho muy poco, por acá muy poco, yo no conozco casi que se cante en música sorda -
Artista Sordo

-Y los papás felices
cuando lo ven a uno
haciendo música, como
que les da tranquilidad
venos parecidos a los
demás-

Artista Sordo

el bolero que recuerda la noche blanca en que se conoció el amor, es más que ondas estrellándose en un cuerpo elástico que reverbera impulsos. En el Sordo las cosas son distintas ¿qué y cómo se producen y comprenden los sentidos de esa comunidad? ¿Cómo cantan? ¿Qué cantan? Si lo hacen ¿a qué le cantan? ¿Cómo suena una sonrisa? ¿Cómo se afina una mirada? ¿Qué registro tienen las manos? ¿Cómo suena un ser

silente?

Por otro lado pero en la misma corriente el trabajo realizado por Tatiana Molina y Lina Banguero del Programa de Ingeniería Biomédica de la Escuela de Ingeniería de Antioquia (2008) llamado: *Diseño de un espacio sensorial para la estimulación temprana de niños con multiéficat*, es una investigación que buscó para el caso de las personas Sordas (nominadas como personas con déficit sensorial) la creación de un lugar específicamente para la estimulación de los sentidos, a través de instrumentos musicales y plataformas vibratorias, planteando hacer que las personas Sordas se acuesten sobre maderas mientras se ejecutan instrumentos de percusión. Sin despreciar el efecto de las vibraciones en el sistema nervioso la música es lo que significa para y en los sujetos, no sería válida una postura esencialista que reduzca la música a una definición física, por ende pretender que los sujetos conozcan la música pensando únicamente en experiencias de naturaleza vibrante, más que pretencioso es fácilmente un acto de violencia simbólica.

Se logró encontrar bajo las rocas y escombros de la historia el testimonio de una persona Sorda, con funciones de modelo lingüístico que es fiel reflejo de las actuaciones violentas que se ejecutan a través de las miradas tradicionales de la música, en el documento *Orientaciones*

pedagógicas para la atención y la promoción de la inclusión de niñas y niños menores de 6 años con limitación auditiva (2010) dice “Cuando mis padres se dieron cuenta que yo era Sorda y supieron que era por rubéola, no aceptaban la realidad, colocaban música y sonidos fuertes. Hubo momentos de mucho sufrimiento, de gran angustia” (pág. 44).

Luego de esos testimonios situados y más abajo en la profundidad del terreno histórico, uno de los hallazgos propios de innovación tecnológica en busca de medios externos, para ayudar a las personas Sordas en la percepción de la música por medio de un artefacto, fue primer puesto en el IV encuentro de investigación, innovación e ingeniería CINTEL en 2009. Este consiste en un dispositivo portátil de estimulación sensorial táctil para la percepción musical, el estudio publicado buscó explorar dispositivos tecnológicos como “Haptic Technology” y su conducción a través del hueso para percibir la música en forma de vibraciones. Este es un sistema compuesto por un cinturón haptic y una pulsera. Es precisamente allí desde donde se posa esta investigación, desde lo natural, desde la cultura, la música desde la cosmovisión de los Sordos, no desde las curas momentáneas traslapadas en la tecnología y sus amplias oportunidades.

-Decidí no entrar más a esa clase de música, me iba para biblioteca, a jugar o a comer, la coordinadora del colegio lo sabía y no me decía nada, solo decían déjenlo porque igual no lo podemos obligar -

En el terreno continental... las rocas distantes

Los rastreos adelantados se articulan a los nacionales en la finalidad del trabajo musical con personas Sordas, de manera común se persiguen objetivos oyentes observando en la mayoría de casos que “las personas con discapacidad no suelen tener la posibilidad de participar ellos, sin

un planteamiento de otros fines, que desdibujan la idea original de la actividad artística”

--Yo me dormía
cuando cantaban, veía
que hablaban como
suave, despacio,
entonces me daba
sueño; el profesor decía
—déjenlo dormir se sabe
que es sordo y no se
puede hacer nada-
Artista Sordo

(Leguizamón, 2010 pág. 4) Esta idea de enseñar a los Sordos a tocar instrumentos musicales que en ellos no significan nada, a gusto de los oyentes, se convierte en una reivindicación equivoca y falsamente incluyente, se legitiman voluntades de enseñanza e igualdad propias de las iniciativas oyentes, y materializadas en expresiones como música transliterada a la lengua de señas, ejecuciones instrumentales memorizadas y automatizadas y la percepción de vibraciones por distintos medios; en otras palabras se intenta hacer música con ellos sin

que ellos estén presentes.

Leguizamón (2010) plantea que la “clase “normalizadora” refleja un paradigma educativo centrado en la discapacidad y no en las capacidades” (pág. 5) precisamente posa la labor de los artistas más allá de las premisas defectológicas que buscan hacer que el otro se vea, actúe e interactúe de la forma mayoritariamente aceptada, precisamente desde desempeños artísticos que implican actuaciones normalizantes. Una producción musical como se espera que un oyente la realice, vista y estructurada desde su cultura, que en últimas al tratarse de un intérprete Sordo no es un bien compartido de igual manera y proporciones por ambos actores.

Así como a nivel nacional la música ha sido a otrora un elemento más que complementa las actuaciones de rehabilitación como anteriormente se expuso con la comunicación total, se encuentran recomendaciones a docentes y padres de familia frente a la apreciación musical como

“Siempre que sea posible, ayude al niño a posar sus manos sobre aquello que produce sonido. De esta forma, pueden percibir los contrastes entre sonido y su ausencia). Por ejemplo, se puede colocar las manos del niño o niña en diversos objetos tecnológicos como: secador de pelo, frasco de licuadoras... equipos de música o radios cuando están encendidos y luego hacer el contraste cuando están apagados” (Ministerio de educación de Chile, 2007)

Resulta entonces ser común que frente a las personas Sordas el hecho de percibir el sonido es lo más importante, así no sea auditiva la recepción, con las ondas y las vibraciones se logra alcanzar un estadio deseado por los oyentes, sin embargo la música es un medio expresivo

--imagínese que yo Sordo profundo estaba en el coro, el profe me decía que cantara suave, y así me presenté varias veces-

Artista Sordo

compuesto por sentires y significados que tras una experiencia sensorial (para el caso de los oyentes auditivo-kinestésica y para los Sordos Visual-Kinestésica), de la mano con la emotividad, las experiencias culturales y los pre saberes, construye en cada sujeto sentidos diversos del mundo. En otras palabras la música es mucho más que las vibraciones por segundo que producen las ondas sonoras.

Al respecto y en materia del arte en poblaciones diversas Roxana Castellano y Rafael Sánchez (2010) en su documento UNESCO lo abordan desde tres componentes vitales para desaprender la idea de música consolidada mayoritariamente; en esta implican la producción, entendida como la expresión musical imaginativa, la percepción que nominan como pensar de forma artística y la reflexión definida como el acto de “alejarse de las propias percepciones o producciones, de otros artistas e intentar comprender los objetos, los métodos las dificultades y los efectos conseguidos” (pág. 212) se requeriría entonces reconocer el estatus que tiene la

lengua de las personas Sordas, como una mediación artística suficiente para expresar musicalmente de manera silente los sentires del artista Sordo. “Sentir el ritmo o la melodía, usar la música para liberar capacidades” (pág. 234)

Es común encontrar en que la sordera sea vista lejana de la música, más aun cuando se comprende a estas personas desde lo que los hace incompletos, en síntesis descarnada sus nominadas deficiencias auditivas, ello riñe con la noción socio antropológica de las personas Sordas y posa el discurso desde las incompletudes, es desde allí en donde documentos rectores como en el caso del gobierno chileno frente al programa de estudio de artes musicales (2004) (documento análogo en el contexto colombiano con los lineamientos curriculares) trata el tema de la personas Sordas en la prevención de daños auditivos, el manejo del exceso del ruido y sus posibles estragos en la salud auditiva de los estudiantes, el respecto las personas Sordas son ejemplo de lo que le puede ocurrir a un oyente tal caso de tener hábitos no saludables de cuidado, textualmente refiere como una actividad sugerida a docentes “Observar y comentar películas, videos u otros medios a través de los cuales pueda conocerse acerca de la vida de individuos con deficiencias auditivas” (pág. 19)

Las producciones frente a la idea de la música construida en el tiempo por las culturas

Siempre el sonido... siempre la
onda, la vibración o la nota.



oyentes no distan, a nivel latinoamericano de la realidad nacional, a este respecto y frente a las iniciativas tecnológicas para

Dialogo visual 24

las personas sordas,

basados en prestigiosos estudios neurofisiológicos, plantean que “el cerebro de los sordos, readapta su estructura para suplir la deficiencia que impone la sordera” (De Urraza, ¿? Pág. 4) además de lo obvio frente a su definición de sujeto Sordo, implica entonces que el asunto en un dilema de un algo faltante en el sentido de la escucha, por ello plantea la invención de dispositivos electrónicos como un collar que permite (fig. 1) sentir la música por medio de vibraciones en la piel, esta invención nació en Alemania de la mano del Doctor Frederik Podzuweit, pero es en el contexto latinoamericano en donde se hace un símil entre este aparato y la vida de Beethoven, un hombre oyente que en su adultez queda ensordecido y que resulta modificando su piano para sentir las vibraciones.



Dialogo visual 25

Con esta analogía se procura validar estos inventos funcionales desde las vibraciones, pero hay que tener en cuenta algo, Beethoven fue un genio musical que maldijo hasta sus últimos días la sordera, que como rasgo diferencial no compuso toda su obra siendo Sordo y que aun así lo fuera, vivió y desarrollo su talento musical dentro de la música oyente, lo que le permitió aun cuando no escuchaba bien continuar teóricamente con sus ejercicios de composición. Sin duda alguna la obra musical de Beethoven hace evidente la frustración de sus años de ensordecimiento, la ira y la rabia de él por su estado, en otras palabras no es el ejemplo de una

persona Sorda que crea música, fue una persona ensordecida que continuó haciendo en su vida lo que siempre supo hacer.

Miradas emancipadoras no son fáciles de encontrar pues producto de estos hallazgos documentales es la confirmación de la idea dominante frente al acceso y creación de las

--Yo si he hecho
música en lengua de
señas, a mi colegio
fueron unos
norteamericanos y allá
si se han hecho cosas-
Artista Sorda

personas Sordas frente a la música, sin embargo existen indicios fuertes sobre los cuales se puede edificar con la comunidad la construcción de un concepto propio de música Sorda, como líneas atrás se mostró resignificar la producción, percepción y reflexión de la música llevaría a consultar a los pueblos que hacen uso de ella, comprender sus epistemologías e invitar a la deconstrucción de saberes. Frente a ello Valeria

Herrera en su estudio de la población Sorda en Chile: Evolución histórica y perspectivas lingüísticas, educativas y sociales (2006) reconoce para su contexto que en la fecha de publicación “Al área artística, se le han cambiado los objetivos relacionados con la capacidad auditiva para apreciar la música” (pág. 10) lo que significa una mirada que procura ir más allá de las incapacidades de los sujetos Sordos frente a la escucha, avances que necesariamente requerirán del concurso de las comunidades afectadas pues son en ellas donde se podrían generar posturas al respecto.

Resulta llegarse a un punto interesante en el trabajo adelantado por María Inés Rey de la universidad Nacional de la Plata (2008) que trata precisamente de cómo las personas miembros de una comunidad sistemática e históricamente oprimida y segregada de diversos ambientes, evidencian un desapego y desinterés por la música, al considerarla como una experiencia para los oyentes, o para algunos hipoacusicos que logren escuchar algo implica entonces que las

personas Sordas al haber sido y ser sujetos permanentes de terapias o sometidos a operaciones quirúrgicas remediales de la sordera, rechazados por sus pobres desempeños instrumentales, comprendan el asunto de las músicas como un algo distante y separado a ellos por un impedimento de orden biológico. Se generan dinámicas de reconocimiento en los sujetos desde el hecho de la imposibilidad natural para acceder a una experiencia sensorial, con dominios establecidos que se traducen en la incompatibilidad para explorar la existencia de una música propia, una música patrimonio de su lengua y sus expresiones culturales.

Existen ejemplos de cómo las diferentes culturas han construido acepciones de música solo validas en sus contextos culturales de uso y apropiación,

Algunas experiencias por contactos extranjeros, epistemologías situadas...

¿Y lo propio?



Dialogo visual 26

ejemplo de ello con las músicas dodecafónicas, las músicas atonales y las músicas modales, también las sociedades han comprendido la música de diversas formas composicionalmente hablando, la música hindú, sus micro tonos y cantos melismáticos son muy diferentes a la idea musical de occidente, así las cosas los sordos como comunidad estarían en mora por construir un concepto de música Sorda, tal vez desde el oxímoron pero también desde la lógica. Tiempo atrás se consideraba la música como la conjunción estéticamente correcta de ritmo, melodía, armonía y timbres, sin embargo hay músicas que solo usan uno de esos elementos y aun así sigue siendo considerada música, es el caso de las percusiones membranófonas o tambores que solo con el componente rítmico, configuran una experiencia entendible y legible como música.

Hallazgos en tierras históricas de latitudes transcontinentales

En Europa se han adelantado iniciativas educativas para personas Sordas, con el propósito de hacer posible el acceso a la música, nada distante de lo encontrado en los vecinos latinoamericanos, aunque la lógica podría ser a la inversa, podría ser que lo hecho en el sur de América es una réplica de lo que se propuso y proyectó en el “primer mundo”, ejemplo son las experiencias registradas por Flawkes y Ratnanather (2009) desde 1975 hasta 1988 frente al trabajo de una escuela musical inglesa, para la enseñanza de la música a personas Sordas, aconteció desde el Mary Hare School for the Deaf en Newbury - Inglaterra, plantea en el estudio “demostrar que es posible que los niños Sordos puedan aprender y reproducir música a un alto nivel académico” (pág. 1).

Precisamente es desde el concepto oyente de la música que se espera demostrar que las personas Sordas pueden hacer lo que los oyentes esperan de ellos, en este sentido se conocen experiencias de Sordos ingleses que se han graduado como músicos profesionales, con características comunes, usan ayudas auditivas, desde dispositivos externos como audífonos y en su momento histórico sistema f.m o tienen implantes cocleares. Flawkes y Ratnanather (2009) registran a Danny Lane quien fue el primero en obtener VIII Grado en piano, se graduó en francés y Música en la Universidad de Keele en 2001. Ruth Montgomery flautista, se graduó en música en la Royal Welsh College of Music and Drama en Cardiff en 2005 (pág. 10).

La pregunta es ¿son personas Sordas? Atendiendo a la acepción Sorda de sujeto que implica no solo una característica anatómica y/o fisiológica, sino rasgos culturales, lengua, historia común e identidad política frente a la comunidad, se podría proponer el interrogante sobre si estos músicos son representantes de sus comunidades Sordas, pues lograron sus muy meritorios



Con la mano me decían suba... baje...

Nunca pude con esa flauta

Dialogo visual 27

está destinado a darle la espalda a su comunidad y no enriquecer o aportar al desarrollo de su cultura Sorda, sino a dirigir producciones artísticas a la población oyente. En una música que sería incomprensible para el mismo artista, sino fuera por las ayudas auditivas de igualación de las que hace uso.

(Thompson et al., en Flawkes y Ratnanather, 2009) plantea cómo se espera en futuro que sea la experiencia musical de los pueblos sordos así

“Se espera que los futuros estudios de neuroimagen de la música logren descubrir los factores neurológicos y de desarrollo que permiten a un niño sordo disfrutar y realizarla música al más alto nivel. En particular, será interesante para entender cómo mejora la prótesis auditiva la relación entre el aprendizaje y el tono de voz (pág. 12)

títulos como oyentes, sus capacidades auditivas les permitieron lograr desempeños dentro de un concepto de música dependiente de los sonidos, ese es el punto de discusión crucial.

La música como se conoce tras el paso de la historia aporta significativamente al desarrollo de las culturas, las costumbres, ritos e interacciones entre los sujetos de una comunidad son vehiculizadas en gran medida por las músicas que en ella circulan, el asunto es de qué manera estos sujetos producen música para personas oyentes y nunca para sujetos Sordos, tanto así sería como pensar que el Sordo que logra ser músico está destinado a darle la espalda a su comunidad y no

Se vuelve comprensible esta premisa desde la completud oyente, básicamente se plantea que el futuro en la música de las personas Sordas, mejorará cuando escuchen cada vez más y con mayor claridad, en otras palabras cuando no se sea tan Sordo y cuando cada vez se deje de serlo se tendrán desempeños de alto nivel en música. Música marginal a las comunidades que no comparten la forma de transmisión de sentidos por medio de los sonidos, música marginante de sus intérpretes, pues implica la producción de expresiones artísticas a grupos humanos selectos por sus habilidades sensoriales, quedando de lado los mismos de siempre, los sujetos con formas diversas y singulares para acceder al mundo.

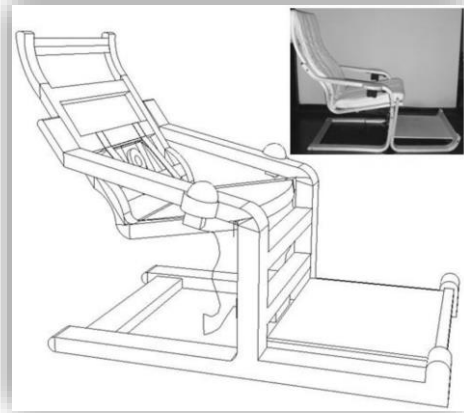
-Es como si se
creyera que la música
ayudara a hablar -
Artista Sorda

Los desarrollos tecnológicos y de tecnologías dependen en gran medida en los países con ideologías occidentales del poder adquisitivo con el que se cuente, el desarrollo científico de sus comunidades académicas y el apoyo económico que se

les dé a estas, sería común que iniciativas robóticas y artificiales que son costosas sean desarrolladas en países que pueden apoyar esta clase de trabajos. En Asia un grupo de investigadores de la Universidad Nacional de Singapur entre los que se encuentran profesionales del Departamento de Ingeniería Eléctrica e Informática de la Facultad de Ingeniería, Laboratorio de Investigación de Mamíferos tropicales del Instituto de Ciencias Marinas, Programa de Nuevos Medios de la Facultad de Artes y Ciencias Sociales y el laboratorio de artes y creatividad del Instituto Interactivo y Digital.

Este grupo de profesionales de la mano de dos músicos “Sordos” idearon un dispositivo multisensorial para la percepción de la música, consiste en una silla con tecnología de punta que vibra y hace sentir temperaturas diferentes frente a los sonidos que son reproducidos, sí la persona Sorda se sienta y las diferentes partes de la silla reaccionan de acuerdo a las ondas

sonoras emitidas, la silla cuenta con un sistema de sonar parecido al de los submarinos, este posibilita captar con precisión militar las emisiones sonoras que se encuentren en algún lugar, este es un diagrama disponible en la web sobre la silla.



Dialogo visual 28

Este invento no termina allí, pues desde el entendido que la música es una experiencia “multidimensional” (Nanayakkara et al., 2009 pág 12) no solo las vibraciones permiten a las personas Sordas tener acceso a la música desde lo planteado en el estudio, así que se complementa con una pantalla inteligente que emite imágenes acortes a los sonidos que se reproducen, colores, intensidades, brillos y demás emulan de manera análoga los sonidos y sus supuestas coloraciones.

“Los oyentes con discapacidad auditiva” (Nanayakkara et al., 2009 p. 1) al tener alguna dificultad con la recepción en un sentido desarrollan otros que les permite diferentes maneras de percibir los sonidos. El estudio contó con 43 personas Sordas profundas y personas con restos auditivos, que como lo presentan las conclusiones, notaron grandes mejorías en la recepción de la música, mejorando la experiencia musical de los sordos y en la cual se proyecta

que las proyecciones visuales tengan karaoke para que las personas sordas disfruten del goce de las canciones que tienen líricas (Nanayakkara et al., 2009)

También plantea que el artefacto podría ser útil para la enseñar a las personas Sordas a hablar, literalmente cita “...wanted to try using the Haptic Chair when training deaf people to speak” (Nanayakkara et al., 2009 pág. 10) y como una de sus bondades adicionales plantea que la silla aporta a subsanar las deficiencias de la comunidad sorda para tener contacto con la música, por motivos de claridad se cita textualmente lo que los autores plantean “The Haptic Chair has the potential to bridge these gaps to support musical enjoyment for this community” (Nanayakkara et al., 2009 pág. 10).

Vuelve a ser el paradigma normalizante el que vehiculiza las buenas acciones altruistas de los científicos e ingenieros, la construcción de aparatos para que sean atendidas las deficiencias de las personas incompletas por algún motivo, la idea de goce desde los rituales mayoritarios que hace pensar a las minorías, que solo es posible gozar de la forma como lo hacen todos los otros similares entre sí. Como se mostraba en el trabajo realizado en Suramérica por De Urraza. J, Reinoso en Chile, las iniciativas por robotizar a los sordos son comunes, la búsqueda de una posible solución de las diferencias por medio de la tecnología parece aliviar las afujías de los normalizantes, pero se continúa legitimando la idea absoluta y hegemónica de la música solo posible de hacer, como los oyentes y las comunidades auditivo vocales la producen. Es por ello que pensar en música Sorda y no en música para Sordos requiere el saber epistemológico de las comunidades aparentemente silentes, que tienen mucho por decir al respecto.

Como se logró evidenciar en los recorridos latinoamericanos frente a la experiencia musical de los Sordos desde perspectivas oyentes, en las latitudes del norte de tiempo atrás se ha consolidado la mirada unitaria oyente de la música, en definitiva se podría analizar cómo fue

enunciado líneas atrás, la influencia o en términos más fieles a la realidad, la dominación de los propósitos europeos frente a los latinoamericanos, lejanos de sus pueblos originarios, con ideas europeizadas de la música en sentido y ejecución.

Al final de tanta roca y hallazgos líneas en primera persona

Desde una mirada reflexiva sobre las minorías y cómo estas constituyen saberes propios desde las vivencias y reivindicaciones de sus comunidades, se abre la necesidad de buscar información acerca de la música no en la literatura académica de las mayorías mestizas y coloniales, sino en los relatos de las minorías de pueblos originarios, acepciones de música apartadas de las ideas occidentales y sus formas, para lo cual con el permiso de las subjetividades lectoras de estas líneas, volveré una vez más a la primera persona como nube lenguajera de las letras a venir.

Conozco por mis contactos en la música (no con las acepciones que de ella tengan los pueblos originarios) tradicional latinoamericana, los enormes cambios y la influencia tan marcada de las armonías europeas en el folklor, aires “típicos” surgidos del vals y la contradanza europea, formas tonales de composición versus las modales de las comunidades originarias... esto me deja un interrogante más... si quisiera conocer lo que las comunidades indígenas y afro dicen o decían sobre la música se tendría que recabar información anterior a la conquista, ojalá sin influencia europea sobre los sentidos y usos sociales y rituales de la música.

Ejemplo de ello es la música de los palenques, el pacífico resistente a la conquista que se replegó y conservó sus formas modales de composición e interpretación, un pequeño pedazo de África que se conservó hasta donde fue posible pero que hoy aún se distingue por sus formas para nosotros vistas como *exóticas*. Será entonces desde las minorías y no las masas que podría

iniciarse el hallazgo de sentidos Sordos, insurrectos, proscritos y al margen de las formas mayoritarias oyentes sobre la música

Lo hallado en el rastreo y discursos Sordos es que las iniciativas de normalización robótica y mecánica frente a los Sordos, para convertirles cada vez más en oyentes tras la premisa de lograr hacerlos músicos, son más que comunes actuaciones naturalizadas a nivel global y orientadas geopolíticamente en sentido norte-sur, por ello la mirada se posa en la Latinoamérica de epistemologías originarias. Aun cuando las músicas indígenas y afro sean oyentes, tienen un gran componente de emancipación al ser construcciones epistemológicas propias, así que como una posibilidad más de construcción, para este caso aparece refulgente en la escena la legitimidad de la comunidad Sorda para construir una música propia, y emanciparla evocando experiencias no oyentes, fundamentada desde el discurso cultural-lingüístico (Ladd, 2003) de la minoría lingüística y sus maneras Sordas de ser y estar en el mundo.

Las deconstrucciones culturales que se hilvanaron en las miradas a la música Sorda fueron situadas, vividas y evocadas desde los modos Sordos de quienes participaron, así y en consonancia con los pensamientos originarios y culturalmente enriquecidos que se exploraron, y conservando la línea de pensamiento entre diálogos epistémicos sur-sur; se conjuga a la Sinfonía el concepto del buen vivir (León, 2010), que plantea “parte necesariamente de un reconocimiento positivo de la realidad y valora que lo alternativo ya tiene una expresión presente que debe ser vista y fortalecida” (p.110)

Con ello el asunto se posa en la visibilidad, reconocimiento y fortalecimiento de la diversidad como riqueza, se apuntan los esfuerzos políticos de las comunidades y sujetos, a pensar en una sociedad ecosistemicamente sostenible así como configurable en la diferencia, sin duda el rescate de lo propio hace amalgama con la inflexión decolonial, el desprendimiento

de las prácticas normalizantes e individualizantes motivadas desde el norte, y las eugenésicas formas de materializarlas. Se hace centro en la diversidad y se busca avanzar desde la música Sorda hacia dinámicas dignas y plurales para vivir bien.

Pero como lo dice Jaime Sabines.... No lo sé de cierto.... Pero supongo así como lo plantea Nussbaum (2006) “La repugnancia hacia ciertos grupos frecuentemente se basa en una ingeniería social elaborada... no necesita siquiera estar apoyada en respuestas humanas ampliamente compartidas” (p 133) e históricamente ha significado para los grupos excluidos y vistos desde el cristal de la normalización, la misión de emancipación y rebeldía de las ideas de repulsión en las que ha sido enmarcada la diversidad humana. Pensar en epistemologías de resistencia es posarse desde las comunidades que han sido repudiadas, ocultadas y moldeadas a la luz de otro normal e ideal, una música no diferente a lo que siempre se ha conocido como tal versus, una población que se mira desde la incapacidad por hacer las cosas como todos las hacen.

Es desde la legitimidad de poder hacer las cosas de manera distinta que se resiste y se posiciona el poder generar deconstrucciones culturales situadas como elemento para provocar la descolonialización (de Sousa Santos, 2010) de saberes y poderes absolutos en la norma que favorecen a las mayorías, un llamado a las comunidades minoritarias a reencontrar en sus cosmovisiones, formas otras legítimas de significarlo, posturas no reduccionistas ni generalizadas frente a fenómenos propios de su cultura.

En otras palabras se trata de hacer visibles repugnancias homogeneizantes y proponer resistencias propias desde los saberes minoritarios hacia las formas de entender las producciones humanas. Así como era planteado por (Freire, 1975) es vital comprender las opresiones hegemónicas, frente a una experiencia artística sin acceso histórico a la comunidad

Sorda, desde las relaciones dialécticas emergentes y constantes entre el opresor y oprimido, pues resulta innegable el papel de la cultura dueña del concepto de música frente a las personas Sordas y la idea absoluta de “objetivación paternalista” (Angharad et. Al, 2013 p. 8)

Situaría a los sujetos en medio del forcejeo entre lo que se entiende desde las mayorías deterministas y lo que buscan posicional legítimamente las minorías, desde sus luchas por reivindicar expresiones culturales castradas por ser consideradas impertinentes para sus inhabilidades. Resistencias desde los oprimidos, desde sus voces silenciosas llenas de gritos, desde sus saberes, una ruta que da vuelta a las flechas que trazaban sentidos norte sur, para desandar lo andado y transitar en lógicas contrarias a las que determinan el deber ser.

CAPITULO 4

Al final de este viaje en la vida quedará
nuestro rastro invitando a vivir.

Por lo menos por eso es que estoy aquí

Al final de este viaje. Silvio Rodríguez (1970)

La sospecha epistémica... Tejidos y deconstrucciones en este músico oyente.

Estar aquí y encarnar en los grafos presentes tiene implícito un saber aquí, un hacer aquí y por sobre todo un ser aquí, difícil y a todas luces imposible resultaría relatar este vivir sin hacer homenaje a cómo maduró y se hizo posible esta historia, después de todo quien escribe es un hombre, guitarrista, pajarero y educador oyente, esto teje en sí misma una experiencia situada desde la subjetividad de un músico que se preguntó por una forma diferente de hacer lo que siempre había hecho,

hasta llegar comprender

la necesidad de dialogar

entre otredades, seres y

saberes con quienes

poder hacer realidad una

idea subversiva entre el

arte de los sonidos.

Habrà que superar espinas, no es un
camino fácil... las espinas de los otros

Las espinas de nosotros.



Dialogo visual 29

La sospecha epistémica ante el binomio sonido/oír-silencio/no oír

Tejer con otras manos adicionales a las propias resulta ser primero un espacio de interrogantes y preguntas en el hacer de cada individuo, en ese orden pesar en el silencio de las típicas sonoridades para hacer espacio a nuevas musicalidades, se convierte en un ejercicio que controvierte necesariamente el papel colonial que los cuerpos biológicos ideales e idealizados,

se discute a la cara de las normas que social y culturalmente han delineado el tránsito por las habilidades y capacidades humanas frente a la música y las formas de hacer arte.

Pensar una música que no requiera sonidos, cantar sin voces audibles ni ritmos que palpiten perturbando el oído es dar espacio a lo que en términos de (García, 1992) sería un proyecto emancipador frente a la racionalización de la vida social, nacido fundamentalmente de “la producción autoexpresiva y autoregulada de las prácticas simbólicas” p.31. En consonancia a ello, para abrir la mente y encontrar caminos de subversión a las prácticas generalizadas en la norma, que hagan real la posibilidad de pensar una música Sorda, a todas luces implicó un ejercicio subjetivo y retrospectivo de deconstrucción situada, en otros términos pensarse como músico formado de manera ortodoxa en una música fuera de las normas convencionales.

La sospecha epistémica entre lo que suena y lo que no y por ende desde dónde se entiende, selecciona y encarna lo percibido, se sustenta en la duda si la única forma de hacer música implica necesariamente ser oyente y las relaciones de poder que allí se encuentran presentes, en

- Me ponían a tocar instrumentos, yo no sentía nada, no significaba nada, pero siempre supe que en mi interior tenía la habilidad, que to podía-

Artista Sorda

definitiva el hecho de oír es un indicador que permite al sujeto hacer parte de un colectivo capaz de hacer, ser, comprender y crear; pero el asunto no termina allí, pues el poder de ser oyente también faculta para decir qué es posible, qué viable, qué difundible, qué entendible y además qué podría tener una legitimidad total.

El poder oír y el sonido son entre las tintas del binomio aquí expuesto un pretexto para el texto del colonialismo, que

reside en los cuerpos biológicos a completud, es precisamente la tradición de saber todo hecho y todo dado lo que se interlocuta ante el silencio, pues ¿cómo entender la música en sujetos que

no escuchan sus sonidos? Y la pregunta toma una inexplorada profundidad cuando nace del disenso siguiente ¿y si la música no necesitara sonidos para ser entendida, producida y difundida? Acaso ¿podría existir un ejercicio Sordo de este arte sin que se tratase de una adaptación de la experiencia oyente?

Quizás haya que renunciar también a toda una tradición que deja imaginar que no puede existir un saber sino allí donde se hallan suspendidas las relaciones de poder, y que el saber no puede desarrollarse sino al margen de sus combinaciones, de sus exigencias y de sus intereses. (Foucault. 1975 p 28)

-Ser libre, así libre y poder hacer las cosas como los Sordos las hacemos, la mariposa para mi simboliza libertad en el pensamiento, soy Sorda ¿y eso significa que no puedo hacer música? Los oyentes hacen lo suyo... y bien, pero yo puedo hacerlo también, por eso mi pensamiento es como las mariposas-

Artista Sorda

Son precisamente las combinaciones y las posibilidades del escuchante y el hablante el “saber-poder” (Foucault 1975 p 32) que determina lo musicable, por ello este camino a explorar de la música Sorda, subjetivado desde la perspectiva situada y encarnada del músico que escribe estas letras, es en sí misma una oportunidad de resistencia decolonial fraguada en las posibilidades subversivas que la capacidad humana, en términos decoloniales y deconstructivos en (Quijano, 2000) si bien es pensada desde los dominios del arte, la emergencia de música Sorda es una provocación a nuevas subjetividades, un espacio para desdibujar la cultura y las formas estandarizadas y fijas de entender la experiencia musical.

La sospecha sobre lo absoluto del silencio y de a quienes les es asignado como condición, abre discusiones que más que ineludibles resultan ser de profundidades y dimensiones

-Pensar que por el
hecho de no escuchar lo
que los demás escuchan,
yo no puedo... eso es
imposible, es más una
consecuencia de la
historia... yo soy libre
de pensamiento eso
significa que sí puedo
cantar en mi lengua,
cantar como Sorda-

Artista Sorda

estructurales, la música y en general las expresiones artísticas han sido construidas socialmente como producciones extraordinarias, en pocas y sencillas líneas y a riesgo de sonar cómodamente coloquial, desde lo circulado y flotante en los archivos sociales en los que somos naturalizados, es común leer que no cualquier persona es artista, no cualquiera canta o toca un instrumento, danza, actúa, en fin eso del arte resulta no ser para todos ni en producción ni en goce.

En el centro del binomio y así las cosas constructos culturales como el don, la dotación extraordinaria, talentos o bendiciones; trazan una brecha que se anida en la eugenesia y

es parida en cuerpos biológicos ideales; como en líneas anteriores se abordó para el caso de la música, no solo se requiere escuchar sino que debe hacerse de una forma suficiente a las exigencias sensoriales de este arte, un buen oído garantiza un buen músico y un mal oído... sin remedio a un músico Sordo.

La sospecha epistémica y el binomio a interpelar trae a la escena de esta Sin-Fonía una estridencia a la norma, y en ella se hacen evidentes desigualdades que no solo atañen a las personas Sordas, si fuera Ballet son las piernas largas, el cuello, los brazos, la espalda alineada, la masa corporal, en fin el cuerpo ideal es el que se posa frente a las capacidades humanas, el que calla todo y a la vez enuncia todo lo necesario para ser. De la misma manera que históricamente la noción de persona débil, sensible, frágil, incapaz y voluble, desde posturas machistas sesgó las miradas y comprensiones que de la mujer se pudieran tener; en síntesis el

binomio hace tensión con el poder y las facultades deterministas que a este le son asignadas, así como a las formas de opresión y colonialidad que desde allí son eficientemente consumadas

Desde los marcos contruidos en la cosmología mayoritaria oyente y entre las epistemologías que de allí han surgido y dominado en el discurso, se hace postura de confrontación para hacer visible la resistencia epistémica que toma forma en maneras otras de hablar, oír, sentir, expresar, vivir, pintar, danzar y aun sabiendo que en ese listado faltaran muchas otras formas de expresar humanidad, una manera otra de cantar la vida y los matices en ella, desde una lengua que no suena en muestras fonantes, una lengua de espacios, dimensiones, movimientos y gestos. En todo sentido una lengua diversa que será el escenario para consolidar diálogos de ida y vuelta desde la experiencia Sorda en la música, esa que es propia o mejor dicho propiamente Sorda.

Estos diálogos son necesarios y más que ello son un escenario enriquecido de encuentros, pues una lengua y los sujetos paridores de ella van en la vida portando consigo una epistemología situada y diversa como todas ellas, de ahí que la música Sorda y la búsqueda de rutas por llegar a ella se enmarquen en el reconocimiento de la diversidad epistémica, que entre los relatos de Castro –Gómez & Grosfoguel (2007) plantea que lleva a “concebir los conceptos de la descolonización como invitaciones al diálogo, y no como imposiciones de una clase iluminada” (p.160) entonces la diversidad epistémica que se imbrica entre las formas Sordas dentro de la música, convidan a dialogar con todos y a comprender el segundo término del binomio, pues la no lengua oral (hablar con la boca) y la no escucha oyente (oír solo con los oídos) no significa irremediabilmente silencio (ausencia).

Estos diálogos epistémicos de deconstrucción entre nuevas y antiguas subjetividades situadas en vida y comunidades, se enmarcan en un asunto de encuentros y tensiones frente al

poder desde la naturaleza
intercultural (Walsh, 2002a) que
entre las voces escritas de Walsh
aquello de lo intercultural
consiste en una dinámica de
relaciones e intercambios que en
el marco aportado principalmente

-No escuchar era un problema para la
clase, el profesor no sabía que hacer
conmigo, como si el problema fuera yo, así
lo entendí también y me resigné, no pensé
que el problema era el tipo de música que
querían que yo hiciera, esa música no era
natural para mí -

Artista Sordo

por las asimetrías sociales y de poder, busca “la concreción de interrelaciones equitativas a nivel de personas, conocimientos y prácticas” (Walsh, 2007 p. 234).

Así lo que termina operando este binomio y materializando la sospecha epistémica presente, es la duda sobre lo verdaderamente cierto en los requisitos que presenta la música a los músicos, y las relaciones de poder colonial oyente que están implícitas en las exigencias biológicas para las expresiones artísticas, para este punto es evidente que esta música Sorda por explorar se enmarca en un asunto de inter-culturas, otredades y el surgimiento de nuevas miradas subjetivas, que en últimas responden a las muchas y nutridas dualidades mitológicas, Sordos-habla, Sordos-Canto, Sordos-pensamiento abstracto y para este caso el oxímoron Sordos-música.

Sobre la angustia y su navegar... las “tres angustias normales y sus tejidos”

Había una vez un barco... de raudo navegar y desconfiada estela que en proa llevaba su nombre tatuado, fue bautizado como el buque duda y seños fruncidos. Y es que lejos de jugar con las palabras o de oxigenar el estilo de escritura, la angustia que se relatará se embarca en el hallazgo y dialogo entre cuestionamientos incrédulos, que se encontraron navegando al margen de la música Sorda, así como si se tratase de un barco que no decide acercarse a la costa por

miedo a encallar, que prefiere tras el catalejo ver a una distancia segura el territorio sospechosamente inusual, las angustias que se dieron a navegar en aquella embarcación se pueden resumir en tres preguntas cardinales.

-¿Y eso sí se puede hacer?-

-Si los Sordos hicieran su propia música ¿no nos estarían excluyendo?-

-¿la Música Sorda podría ser una forma de inclusión?-

Aquí presentes entonces las tres angustias, en verdad el asunto no tiene que ver en sí con las personas que hacen esas preguntas, en ultimas no son ellos y ellas los ahí presentes, esos diálogos son la encarnación de la norma puesta lengua oral, lo más llamativo es que los hacedores de esas frases fueron personas oyentes, por así llamarlos defensores temerosos frente a lo que se sale de la norma, sensores desconfiados de lo anormal. Y si embargo para el caso la óptica es positiva, pues como se leerá líneas adelante lejos de ser talanqueras esas incredulidades al ejercicio fueron aperturas y tejidos, escenarios para repensar lo construido y tejer las disonantes polifonías que se plantearon.

En el contexto de estas letras se nominó el fenómeno anteriormente expuesto como una angustia normal. Frente a ello importante aclarar que normal no se comprende como un “es de esperar” o un hábito, ni como algo que comúnmente se aguarda que acontezca. Ese normal refiere a los estereotipos de engañosa completud biológica, que se aferran a la norma del deber ser para parecer necesarios, es entonces la norma y lo que tradicionalmente ata el pensamiento a la inflexibilidad lo que se estremece entre esas preguntas, dichas angustias estuvieron durante todo el proceso, como tensiones e invitaciones a resistir y aún siguen navegando, pues frente al arte y las diversas capacidades humanas la angustia de ¿y ellos si pueden hacer eso? Está presente mirando a prudente distancia.

La primera de las angustias sobre -¿Y eso sí se puede hacer?- fue por sobre todo un detonante de respuestas afirmativas, centrado en una evidente postura de resistencia en las personas Sordas participantes, si bien ellos y ellas en principio refirieron siempre a la necesidad del oído y las exigencias que de este se desprenden en la música para sordos; al dialogar y ver otras posibilidades de comprender la música, se abrió una enorme puerta en el paisaje y con esta la inquietud por encontrar cómo lograrlo desde una expresión cultural y lingüística propiamente Sorda.

Así, la duda a la capacidad es una de las muchas secuelas que ha dejado flotando en la cotidianidad, el colonialismo del pensamiento médico-eugenésico y sus sistemas discursivos (Ladd, 2003) pues a ultranza imperó la normalización del cuerpo Sordo, y esto a su vez lejos de ser una práctica cerrada y hermética solo a fin a los Sordos y sus Familias, fue decantándose en la vida diaria para asirse al substrato social en donde la convivencia y el estar juntos (Skliar, 2002) ha sido constantemente intersectado desde lecturas, periodos, noticieros, dibujos animados y demás mediaciones paridas desde los muchos medios que dan forma al paradigma de la norma.

Es entonces cuando dudar sobre la extraordinaria y magnífica posibilidad de lograrlo, es la visibilización de desigualdades y representaciones sociales negativas frente a la capacidad humana, no solo la Sorda sino que se refiere de manera indirecta al hacer y quehacer de la diversidad, cuando esta se posa en terrenos inexplorados aun por las idealizaciones biológicas del -ser- entre los seres humanos. Desde una perspectiva exótica e incrédula los seños fruncidos en lo improbable reviven una sana tensión, ya que esta durante el proceso de creación y búsqueda para la Sin-fonía, significó una oposición y por sobre todo una rebeldía a lo imaginado desde la ignorancia del otro, como asesina toda alteridad posible.

Ya con el hecho nada simple de rebelarse a la visión exótica y sobrenatural del... ¡wow siendo Sordos lo pueden hacer! Se movilizaron resignificaciones discursivas, ya que estas angustias por sobre todo lo vivido y experimentado generaron posición y oposición que sana y constructivamente leídas, fueron pretextos para contradiscursos desde las subalternidades Sordas, pues cuando se frunció el ceño de la persona Sorda al conocer la postura fruncida del escepticismo oyente, no solo el gesto se manifestó, fue una subjetividad bullente la que emergió en argumentos y muestras de capacidad, en ejercicios situados de resistencia decolonial que aún no tenían música en sus tejidos, es decir que para el momento de conocer estas angustias aún no se había experimentado con los artistas participantes cómo sería una música Sorda. Esto sin duda fue un atisbo contundente qué más allá de la música Sorda o para Sordos, el asunto se encontraba enmarcado en la resistencia a discursos médicos, especialistas, académicos, sociales, lingüísticos y de bienestar que han configurado el “sistema colonial del Sordo” (Ladd, 2003 p.146)

Frente a ello y evocando la segunda angustia sobre -Si los Sordos hicieran su propia música ¿no nos estarían excluyendo, no se estarían excluyendo?- se abrió un espacio de construcción aún más grande, que solo fue muestra de las desigualdades e injusticias epistémicas estructurales que se relataron anteriormente. Habría que entender y posicionar a todas luces una música señada como un acto por excelencia y principio bilingüe y bicultural, quiere decir entonces que la persona Sorda cuando construye producciones en su idioma, no está intentando emular alguna lengua receptora, ni mucho menos está usando ayudas para comunicarse. En síntesis la música Sorda es un producto sociocultural bilingüe, situado y encarnado en las subjetividades señantes que le dan vida.

Se plantea un contrasentido al cuestionamiento cuando se pone frente a la lupa la música oyente y los idiomas en las que esta se hace posible ¿acaso se piensa que los cantantes y grupos musicales que no tienen mi misma lengua son excluyentes por no cantar en traducciones para mí que soy su consumidor? No es así, cuando a las personas oyentes les llama la atención una música que está en otro idioma no piensan en exclusiones, sino en búsquedas, quiere decir que si el mensaje de la lírica que interesa está en otro idioma existen al menos dos caminos, o se buscan traducciones o se busca la manera de aprender y conocer el idioma en el que están cantando, para entender a completud lo narrado entre sonidos.

Este punto toca un aspecto álgido y de inestable manejo, corresponde con la impronta que hay sobre las personas Sordas y su lengua, si ven a un Sordo señando y no ven a un sujeto bilingüe, quiere decir que la lengua de señas no es entendida ni posicionada como un idioma, sino tal vez como un artificio usado por ese otro para hacerse entender. La música Sorda es una música en otro idioma que además abre el escenario a una gran oportunidad, así como en paráfrasis es relatado por una de las personas Sordas coinvestigadoras, no solo es una oportunidad cultural para nosotros los Sordos, de hacer valer lo propio, sino que los oyentes ajenos y distantes, también podrían ver en ello la inquietud de aprender lengua de señas y conocer nuestra cultura. En términos concretos es un escenario de bilingüismo enmarcado en la interculturalidad.


Entre *los tejidos de las angustias...*

El navegar invita a seguir la marcha que aunque distante de la playa y aun temerosa a encontrar puerto, conduce a la última de las tres angustias normales, esta vez acerca de si la Música Sorda podría ser entendida o configurada en la escena social como una forma de

inclusión. Tras este planteamiento se trazan otras figuras en la partitura silente de la Sin-fonía, la inclusión y sus premisas dan forma a un calderón en esta composición¹

Este calderon o también llamado fermata, busca suspender el pulso de la construcción para posicionar una rebeldía más, pues la inclusión desde estas ópticas exóticas e incredulas resulta ser leída en sentido y propósito más cercana a su acepción matemática que a la social, me permitiré hacer una respetuosa analogía que será explicada a continuación. En la teoría de conjuntos de las matemáticas se plantea la inclusión como la vinculación entre los elementos de dos o más conjuntos, entonces si se tiene A y B, A podría considerarse incluida en B cuando todos sus elementos también le pertenezcan al conjunto B, así todo un conjunto estaría incluido en otro cuando sus elementos sean similares entre sí, solo cuando la igualdad lo permita.

Se cae en una peligrosa reducción de sentido que en esta construcción se planteada como un diminutivo, este evidente al plantear que la inclusión se entienda como -hacer entrar- o hacer que el -otro por fuera de- ahora pertenezca a un conjunto en donde todos residen, y desde donde se hace apertura para que cuando todo sea común se pueda incluir. No deja de llamar la atención que para la matemática el único conjunto que puede ser incluido en todos sin representar problema matemático alguno sea el conjunto vacío, este se incluye en cualquiera y no genera conflictos de ninguna índole, así las cosas y amparándome en el espacio de interpretación que brinda el calderón, de manera insurgente esta música se niega a tener que ser igual a la música oyente, y también a difuminarse en semejanzas para ser incluida, se niega en principio a ser un conjunto vacío de identidad, subjetividad, idioma y resignificaciones culturales.

¹ este es un signo que en la notación musical  es usado para indicar punto de reposo sobre una nota o acorde, que alarga la duración del mismo suspendiendo el pulso al criterio del intérprete, en otras palabras es una indicación para sostener el sonido, como una pausa sin pausa, como un espacio no vacío de respiro,

Para esta investigación y todo su proceso de pensar y repensarse, esa angustia de la norma por asir más sujetos a ella, fue traducida en una oportunidad más para generar posición crítica frente al acto de inclusión. Desde los relatos y las construcciones señadas con los y las artistas participantes, se planteó que llegar a la música Sorda e instrumentalizarla como dispositivo para -hacer entrar a quien está por fuera de- es sumarse a los colonialismos enraizados que se cuestionan de base, pone a la mayoría oyente en un nivel moral más alto y por sobre todo más cómodo y a la espera de lograr fundir al otro en un complicado y engañoso entramado de todos iguales, o en otros términos el conjunto A incluido en B.

El asunto reside en el derecho, no en una dinámica entre colectivos mayoritarios que abren sus portones a los habitantes de las estepas circundantes, a los excluidos limítrofes, a las sombras de sujetos no visibles, a esos espejos dolientes en tránsito por encontrar su propia imagen colgada del reflejo de otros; el punto central está en el derecho al goce, producción, reproducción y difusión de las actividades artísticas que todos y todas tenemos y que yace inherente a nuestra condición humana. Ello se ampara directamente en el artículo 30 de la Convención internacional sobre los derechos de las personas con discapacidad, en cuanto a la participación en la vida cultural, las actividades de recreación y los deportes. (UNICEF, 2008 p. 15)

Así las cosas dichas angustias fueron la provocación perfecta para llegar a puntos de construcción de profundidad estructural, pues esta música como producto artístico situado se une a diálogos entre seres y haceres en el marco de la capacidad humana. En este sentido y articulándose a la Sin-fonía las manos de Martha Nussbaum (2007) como un actor lego en términos de Paddy Ladd. La música Sorda, Sordamente sentida, Sordamente imaginada, Sordamente pensada es un artefacto de amar para ser vivido en consonancia a lo que plantea la

-De tanto practicar pude tocar una canción en flauta y la presenté en un acto cultural, pero yo solo repetí una secuencia que aprendí de memoria, la gente decía ¡los sordos pueden hacer música! Pero ¿eso es música? ¿Repetir de memoria las notas y soplar bien la flauta era música? Ellos creyeron que hice música, yo solo memoricé las notas y soplé bien el instrumento -
Artista Sorda

capacidad humana número cuatro (4) sentidos imaginación y pensamiento, pues para Nussbaum en su enfoque el “ser capaces de hacer uso de la imaginación y el pensamiento para poder experimentar y producir obras auto-expresivas” (p. 88) no solo se es consonante con los estruendosos silencios de esta Sin-fonía sino que abre un escenario para dialogar sobre de la dignidad humana, de una música digna y justa a la capacidad por sobre lo que desiguala al otro, respecto a los seres del cuerpo biológico ideal.

Las nuevas cartografías que se empiezan a dibujar desde la música Sorda hacen emerger un dispositivo de resignificaciones que bien puede encadenarse a las capacidades humanas cinco (5) y nueve (9) sobre las emociones y el juego; poder contar con un camino expresivo desde las cosmovisiones Sordas situadas y sus múltiples matices, que ponga en lo explícito de la lengua lo sentido, exigido, soñado, vivido es sin lugar a dudas un aporte a la capacidad de transformar la emoción en arte propio y más aún cuando en el marco del disfrute y goce, pueden desencadenarse escenarios de expresión libertarios. De ahí y teniendo claro que la música Sorda no es un conjunto vacío que garantice inclusión sin

llo alguno, también se distancia de las iniciativas terapéuticas de normalización, la musicoterapia y sus intenciones de sanar-arreglar y las instrumentalizaciones del arte con propósitos homogeneizantes. Esto sencillamente en una expresión artística que en el marco del derecho y las capacidades humanas, propende el goce y la libertad de crear y cocrear nuevas

musicalidades, subversivas al orden y las estéticas tradicionales al ahora en duda “arte de los sonidos”.

Es evidente que centrar esta inflexión decolonial de la música Sorda como dispositivo deconstructivo en el derecho, significa a todas luces que el ejercicio pleno de los mismos y el respeto a la diferencia y la pluralidad humana, se enmarcan en la intención de soñar un mundo no para todos sino efectivamente de todos. Una oposición denunciante a la exclusión sin la intención de hacernos a todos iguales. Como es planteado por el equipo del observatorio del tercer sector de Bizkaia en su obra *el arte para la inclusión y la transformación social* (2012)

Si hablamos de la exclusión como pérdida de derechos sociales y oportunidades para el ejercicio de una ciudadanía activa, el arte puede constituir un espacio de participación social y una herramienta fundamental de transformación social mediante la sensibilización, la denuncia y la propuesta de alternativas (p. 21)

A la distancia se va alejando el timorato navío dejando a su paso aperturas y oportunidades, parafraseando a Albert Einstein en una de sus máximas más conocidas, sencillamente pensar en la música Sorda amplió las mentes de las subjetividades implicadas y convidadas y una mente que se abre y crece a raíz de una nueva idea no vuelve a su tamaño anterior, no vuelve a ser la misma pues es objeto de una ampliación social ahora irreductible.

CAPITULO 5

Para darme un rinconcito en sus altares...

me vienen a convidar a arrepentirme,

me vienen a convidar a que no pierda,

me vienen a convidar a indefinirme,

me vienen a convidar a tanta mierda

El necio. Silvio Rodríguez (1992)

Aproximaciones y distancias desde las epistemologías Sordas

Las búsquedas por la resignificación y los nuevos sentidos de esta Sin-fonía se intersectan entre la inflexión decolonial y las problematizaciones ante la experiencia artística que se han venido hilvanando, con el espacio de discurso que pueda ser producto de las epistemologías Sordas o como en las construcciones sobre la Sordedad de Ladd (2003) de los contactos con las consecuencias del estar-siendo persona Sorda en el mundo. Se quiere entonces resaltar un hilo presente en todo el tejido de la Sin-fonía, sin embargo y como ejercicio de claridad investigativa se subraya que aunque la Sordedad, el Deaf Gain y las construcciones del Deaf way son

referentes

mundiales

para hablar de

epistemología

Sorda, siguen

siendo

consideradas



Dialogo visual 30

como experiencias situadas en seres vivientes en el norte geopolítico, así mismo no se entienden estos planteamientos como los únicos e irrefutables, pues al tratarse de un ejercicio

histórico y político situado es ideal para las miradas que vienen del norte, por sus luchas y dinámicas que aunque similares en todo el globo, son únicas en los contextos que les dieron origen.

Con esto en cuenta las lecturas sobre las experiencias deconstructivas en las personas Sordas artistas hacedoras de esta Sinfonía, no se amparan únicamente en los planteamientos de Ladd sobre la episteme Sorda, esta es entendida como una



Dialogo visual 31

plataforma para materializar lecturas subalternas y mostrar la apertura mundial, a posicionamientos en el discurso desde lo propio y situado. En síntesis no podría ser una mirada norteamericana el referente para entender e interpretar lo local pues esas construcciones son producto de movilizaciones políticas y culturales que han acontecido en esas latitudes y que han delineado esos pensares, lo que implica una necesaria correspondencia situada para una comprensión respetuosa. Entonces aun cuando no esté escrito y publicado en un gran libro de difusión internacional, las experiencias de los artistas en este proceso serán leídas desde sus propios discursos, sean o no estos consonantes con los planteamientos decoloniales extranjeros.

El sugerente giro de sentido y reformulación que plantea el Deaf Gain con la apertura a una mirada centrada en la habilidad y no en la pérdida, con génesis en lo planteado en principio por el artista inglés Aaron Williamson en 2005 y concretado en “...Deaf increase ... Deaf benefit y ... Deaf contribute” (Bauman & Murray, 2009 p.3) aporta a la lectura la literal ganancia de ser sujeto y comunidad Sorda, en término de las incrementadas habilidades motrices, intelectuales, perceptivas y creativas entre otras; los beneficios comunitarios, asociativos y de participación



Dialogo visual 32

de ser Sordo y el aporte a la humanidad de las miradas otras desde la cosmología Sorda.

Más aun cuando se posicionan los análisis y ejercicios del Deaf Gain desde la bioética, en evidente dialogo de confrontación al bio-poder (Bauman & Murray, 2013) de la ideología oyente en estas

líneas ampliamente abordado. Y

sin embargo la necesidad no solo se hace presente sino necesaria, al ser esos planteamientos invitados a la Sin-fonía como posibilidades y no como referentes de análisis y comprensión; pues por sobre todo fueron las propias posturas y deconstrucciones de las personas Sordas los

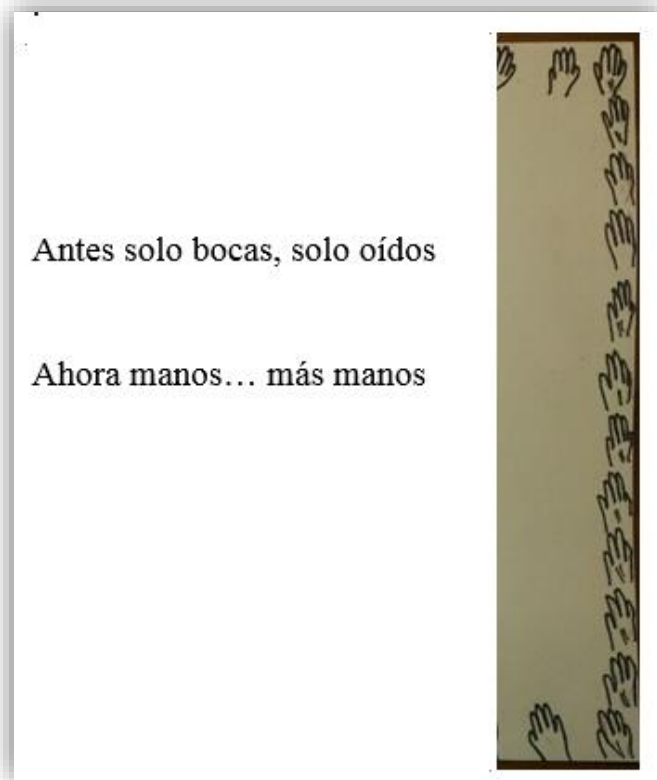
atriles de lectura, que sean como
fuesen, rebeldes, sumisas,
colonializadas, liberadas o
emancipantes, son la realidad actual en
la que se vive y sueña la intención de
esta investigación.

En síntesis sería un contrasentido
hablar de decolonialidad subordinando
las epistemologías emergentes desde
nuestro sur, a otras desarrolladas y
vivas en escenarios sociales muy
diferentes, que han configurado
subjetividades y subalternidades afines a

sus orígenes, luchas y proyecciones. Se tejió desde la sinergia, en ningún instante desde la
comparación o la analogía entre pensares Sordos.

Confrontando los diminutivos

Esta subversión al orden de lo que se ha entendido por música, sus componentes, matices y
requerimientos, sobre las cosmologías Sordas, la inclusión y la colonialidad probablemente,
despertarán incomodidades y tal vez posturas contradictorias en algunas embarcaciones,
evocando la metáfora de la playa y las angustias la huella de colonialidad que ha dejado el
colonialismo de los cuerpos biológicos ideales, es más que profunda una manifestación de
difícil borradura; pensar en una forma de expresión artística atípica hasta para el concepto en sí
mismo complica toda la marcha, la llena de incertidumbres y preguntas que aún no serán



Dialogo visual 33

solucionadas bien sea por el tiempo, por inexperiencia o sencillamente porque la propia pregunta aún no se ha realizado con el ánimo de buscar solución alguna.

El giro decolonial y la inflexión que este significa requiere de observaciones críticas a lo que se ha hecho, pero con la mirada sobre lo que se hará o deberá hacer, en este sentido es primordial reconocer la historia y las rocas en los caminos no como un nodo cíclico sin final para la queja y la reclamación no propositiva, el sueño de transformar es más una provocación a avanzar con marcha consciente y progresista. Sin embargo la historia cercana y lejana pone en manifiesto que las artes en las personas Sordas si bien se han consolidado como escenario de grandes avances y de visibilizaciones de su propia cultura, así como han sido históricamente formas de crear realidades, en sí mismas como prácticas artísticas han estado limitadas, el trabajo de (Ladd, 2003) relata con suficiencia que en las artes visuales y escénicas las personas Sordas han tenido desarrollos significativos en el mundo, pero con la música la cosa se pone singularmente difícil.

De su trabajo lo que consigna es que las primeras expresiones musicales como canciones signadas iniciaron en las comunidades religiosas, frente a los cantos de alabanza y demás menesteres de las iglesias cristianas a donde la comunidad de personas Sordas asistía en estados unidos, también relata la existencia en Reino unido de un coro integrado por personas Sordas de diferentes

Detalle de Sonrisa.

Una música desde la lengua que es natural

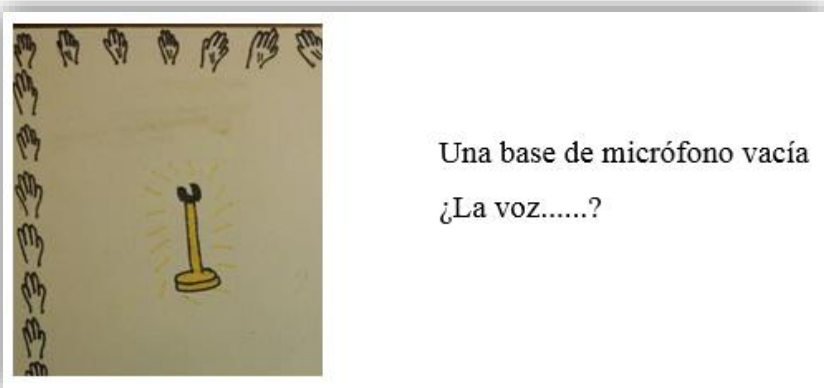


Dialogo visual 34

grupos, sujetos señantes que eran dirigidos por los misioneros oyentes usuarios de la lengua de señas, quienes guiaban y ordenaban ese coro de silencios hablantes. Sin el ánimo de parecer insaciablemente inconforme la atención debiera ponerse no en el coro, pues de solo mirar los productos se puede caer en el deslumbrante engaño perceptivo de los sentidos y en ese embeleso idealizar experiencias en el paradigma de la completud tras la novedad.

Lo que se debiera atisbar desde la lógica decolonial en la que se bañan estos tejidos es focalmente el papel de los misioneros, lejos de interlocutar su providencial acción esos sujetos llevan un nombre más grande que el rol que desempeñan, esto debido a que en el contexto en donde estaban su misión era secundaria el hecho mismo de su capacidad auditiva, eran oyentes nada más y nada menos. En realidad los que hacían el coro eran ellos y no los Sordos, era su guía oyente la que daba orden, sincronía y estética, esa guía no solo orientaba, hacía posible que eso fuera un coro; esto pone de nuevo al oyente en el rol y posibilidad de empoderar, pues en ellos y sus capacidades reside el poder para hacer o no la música, el poder para mover al unísono hilos que sostienen en danza y verbo las manos de los Sordos.

Qué le resta hacer a una persona Sorda en ese coro, más que abrir bien los ojos, no salirse de tiempo, hacer lo que el guía le dice, cuando lo dice y como lo dice, en últimas le resta hacer caso, obediencia a una canción de autor y titiritero oyente. Y el asunto no es ser o no Sordo u oyente, la rebeldía está en pensar que todos tengan que



Dialogo visual 35

cantar, musicalizar, pensar, expresar y lenguajear de la misma manera y que ante la coexistencia de formas otras de hacerlo, una de ellas prime colonialmente sobre las demás. Por ello se plantea el enfrentamiento a dos diminutivos más que aparecen entre las periferias de esta Sin-fonía; recordando el primero de ellos sobre la inclusión y el conjunto vacío aunado a miradas neoliberales instrumentalizadoras de la música, los dos a continuación serán provocados por los siguientes diálogos, de construcción propia que a modo de soliloquio frente al espejo los dejará planteados en principio.

-... pero ¿cuál es la diferencia entre Sordos y

oyentes? ninguna, todos somos iguales lo que pasa es que ellos se comunican de otra forma, tienen otro idioma y ya-

-... la música requiere del sonido, además de eso no cualquiera ni de cualquier manera sirve, debe ser estéticamente concebido-

- Sé que en USA y Europa hay, es conocido, pero acá es muy poco, yo diría que no hay pero de pronto haya... yo conozco muy pocas, las únicas, en la iglesia cristiana. -
Artista Sorda

Sobre el diminutivo -Sordos = un asunto de comunicación-

Podría resultar de utilidad aludir a las hegemonías del sentido del oído, el oralismo y sus prácticas de normalización camufladas tras la oreja musical que funciona, y las formas como estas se han materializado en el hacer individual y social de los sujetos, para hablar de este diminutivo y la naturaleza restrictiva de su haber, que deja por fuera de cualquier construcción la historia, luchas comunitarias, identidades, cosmovisiones, ciudadanías, costumbres, subjetividades y todo elemento situado que permita “ser” persona Sorda.

No se quiere sugerir con ello que la lengua de señas sea un referente invalido y legitimo para referirse a las personas Sordas, como producto socio-histórico de su comunidad habla de

- La pregunta no debería ser cuál instrumento quiere tocar, sino ¿cuál es su identidad?, ¿cómo se siente bien?-

Artista Sorda

ellos y ellas, en ese sentido la lengua Sorda vive y evoluciona como el idioma que es, en relación a ello Saldarriaga (2014) plantea que esta no es solo “una forma de comunicación a través del movimiento de las manos sino todo un entramado que involucra también los gestos, el movimiento del cuerpo y las miradas. Tienen estructuras gramaticales definidas y características funcionales/comunicativas” (p. 34) además de

ser una manifestación del posicionamiento y la resistencia de las comunidades Sordas en el mundo

Sin embargo es visto bajo la perspectiva de esta Sin-fonía un acto reduccionista desconocer las diversidades que palpitan y bullen dentro de la propia diversidad Sorda, es decir no existe un sujeto Sordo ni una comunidad Sorda. Se cohabita entre subjetividades e identidades otras, que cobijadas en la pluralidad y en las formas situadas de comprender, asumir, reproducir y producir ideas del mundo rompen el diminutivo y posicionan el discurso frente a la comunidad Sorda en escenarios diversos de lucha y reconocimiento, entre esas manos que reclaman ciudadanía como se diría en términos de (Acosta, 2014) El asunto entonces reside latente en que al decir –otro- y no acudir a la identidad es enunciarle suponiendo de este un estado de igualdad absoluta o asignándole vacuidad total de cultura y en todo sentido de “mentalidad Sorda” (Paz, Salamanca, 2009 p. 34).

La experiencia visual de las Personas Sordas se hace falsamente reconocida en términos de Charles Taylor (2009) desde este diminutivo, de la misma manera si la escuela pensara de

manera errada que al poner entre sus filas a intérpretes de lengua Sorda cumple con su aporte o con su cuota inclusiva (Becerra, 2015) o si el teatro se limitara a poner señantes traductores, es como si la música pensara que lo único que se requiere es interpretar o pasar a lengua en traducciones los mensajes e intenciones de las canciones, como si las personas Sordas solo encarnaran en los otros la encrucijada de la comunicación, adiós entonces a las cosmovisiones, al brillo subjetivo de la experiencia, al sortilegio, la metáfora y la lírica Sorda, y no quedaría más que dar paso a la benevolencia (Ladd, 2003) de quienes adaptan la música para los sordos.

... El falso reconocimiento no sólo muestra una falta del respeto debido. Puede infligir una herida dolorosa, que causa a sus víctimas un mutilador odio a sí mismas. El reconocimiento debido no sólo es una cortesía que debemos a los demás: es una necesidad humana vital.

(Taylor, 2009 p.44)

Como insurgencia y oposición frente al diminutivo centrado en la comunicación, la música



Dialogo visual 36

Sorda y sus exploraciones

situadas en la Sin-fonía

evidenciaron desde los

relatos y diálogos visuales,

ejercicios de reconocimiento

y objetivación de lo que

(Fernández, 2011) trabaja

desde Axel Honneth y la

herida moral, hacer ejercicios

de autorreconocimiento

frente a las violencias

naturalizadas en la obligación oralista, permitió que la música Sorda dejara de pensarse como utopía para ser parte de un discurso posiblemente a ser leído como decolonial, en la medida que no solo se resiste a continuar a la espera de adaptaciones o maniobras tecnológicas y motiva la búsqueda de caminos propios hacia la música.

- El punto es entender que todos sentimos y pensamos diferente, los Sordos deben comprender a los oyentes y los oyentes a los Sordos-
Artista Sorda

Dichas rutas aunque seguramente desconocidas en demasía, sobre todo fueron dilucidadas como “mecanismos de las luchas por el reconocimiento que involucran intersubjetivamente la existencia de un agravio que produce una herida moral” (Fernández, 2011 p. 135) Como respuesta a los diminutivos y la desaparición forzada de la diferencia y la singularidad, vivir la música Sorda y hacer ejercicios de pensamiento alrededor de esta, fue una evidente provocación a mirar sus propias manos señantes en clave de respuestas sociales y reivindicaciones con su propia sordedad.

Sobre el diminutivo -Música = Sonido-

¿Podrá alcanzar la imaginación y las mejores capacidades ficcionales y fantásticas para lograr pensar de qué cosas nos hemos perdido y estamos perdiendo como humanidad, tras la condición biológica del oído en la música, a la luz de las capacidades humanas en las cuales la experiencia visual es predominante sobre la auditiva? ¿...?

Imposible de confrontar ese cuestionamiento con una única respuesta, la naturaleza contrafactual de las muchas soluciones haría de esto un ejercicio tal vez sin final, pero podría darse inicio a la especulación confrontando el diminutivo resaltando el papel del imperialismo cultural oyente, la naturalización de sus repertorios simbólicos (Cuevas, 2013) tras experiencias

sensoriales comunes y en norma con la abrumadora mayoría, esta vez no en el arreglo de los duros de oído como se les nominó en su momento, sino en lo instaurado como aceptable y las fronteras puestas a estos constructos, en donde la música viene históricamente definida en sociedad por orejas prodigiosas, talento y una estética rigurosamente pensada.

Una posible analogía se presenta en la Sin-fonía sin que el interés de esta sea la de equiparar las capacidades de las personas Ciegas con las Sordas, pero es que no deja de ser llamativo que en el caso del cine y la fotografía, que podrían fácilmente entenderse como una experiencia de gran carga sensorial en el sentido de la vista, para las personas ciegas se pueda habilitar y movilice otras visualidades y covisualidades, maneras diversas de ver sin los ojos, de mirar sin imagen, de ser sujetos en escena y papel sin luces de colores ni estímulos eléctricos dirigidos por vías neurales a la región occipital del cerebro.

Se llama especialmente la atención al ejercicio no de comparación entre las artes, sus posibilidades y los sujetos frente a ellos, sino a un ejercicio de justicia epistémica, pues si el cine y las artes visuales pueden dibujar sus paisajes con colores de tacto y audición, ¿qué es lo que no permite sentir la música en los movimientos, gestos y desplazamientos de una lengua que suena en aparente silencio físico? ¿A caso se pensó que las personas ciegas para acceder al goce del cine y la fotografía deben someterse a una cirugía y terapias para que las imágenes puedan ser percibidas? O ¿tuvieran que hacer uso de unas gafas especiales que se conectasen directamente por alguna tecnología al cerebro para que la luz y sus matices entraran en ellos?

Si no es así, porqué en la música el Sordo debe ser llevado al quirófano para tener su cerebro implantado, mejorado con aparatos que “aumenten la capacidad” o ayudado con dispositivos y aparatos que emulen la escucha y contribuyan a sopesar sus “limitaciones”. Frente a ello y con la necesidad anticipada en este capítulo se plantea una de las posibles razones de ese pensar-actuar, todo eso es posible y viable tras reducir la música a una experiencia auditiva, con ello se cierran todas las fronteras, se militarizan los límites y se electrifican las alambradas, para sostener una idea discapacitante de la capacidad humana, se cuida la norma... se mantiene el caótico imperio de los sentidos en la metáfora de Michel Serres (2002), un enorme bicho algo parecido a un bello pavo real, con las alas más bellas del mundo que no vuelan y cientos de hermosos ojos que no ven, encarna un pájaro de corto vuelo y vista pobre.



No es solo un asunto de música...
Es identidad, es cultura
Es resistencia, en transformación.

Dialogo visual 37

Se configura entonces el diminutivo cuando la música se restringe a la experiencia auditiva y a la simpleza física que la explica en ondas y perturbaciones del espacio. De esta forma el disenso frente a la historia abre campos de tensión y encuentro que en ultimas si la mirada es atenta e intencionada, visibilizan injusticias epistémicas que terminan siendo prácticas sociales compartidas y naturalizadas, de la mano con lo que Bourdieu llama una evidente y sistemática desposesión de la experiencia artística, sencillamente como un sujeto que vive con una desposesión de audición hasta que algo o alguien en actuación providencial le haga normal.

Ladd (2003) en el ejercicio histórico frente a la música y las personas sordas consigna que sobre los años 90 en Estados Unidos iniciaron de forma bastante difundida la traducción de canciones hechas por



Dialogo visual 38

autores oyentes a su lengua y registros, además de iniciar exploraciones de creación sobre la base de estas producciones oyentes, sin embargo señala que esta forma de arte “es controvertida ya que, en muchos casos, solo los sordos con algo de audición son capaces de apreciar plenamente este tipo de trabajo, lo que lleva a que los sordos que no tienen audición se sientan marginados de esta expresión” (p. 54)

Es desde relatos como estos de donde es posible plantear que en la medida que la música siga siendo definida en la reducción (diminutivo) del sonido y la audición, y como experiencia artística en la cosmovisión de los sujetos continúe siendo una práctica meramente auditiva y orgánica, en la cultura se asentará la imposibilidad epistémica de recomprender este arte y se entenderá como improbable, se despreciaría al cuerpo como memoria de la cultura (Becerra, 2013) y sus relaciones con la antonimia quedarían expuestas en la ya a otrora estipulada y dañina relación binomial entre lo normal y lo anormal.

Esta invitación excede a la problematización literaria de las antonimias y sus relaciones binomiales de causa efecto, en últimas no son en sí mismas las palabras que se usan el único problema, estas a su vez podrían ser reemplazadas en neologismos o por los pleonasmos más románticos sobre la diversidad sin que ocurra cambio alguno, cambiar palabras y conservar la idea del otro aun como deficitario es acudir a una imperial, peligrosa y conveniente ficción textualista (Skliar, 2005) que produzca textos desde el pretexto de la norma camuflada en los

- Podría ser que las familias hagan música, así como les cantan tanto a los oyentes, que les canten a los niños Sordos-

Artista Sorda

términos de vigencia actual. Enfrentar los diminutivos en la música y las subjetividades Sordas requiere la emergencia de una subversión epistémica que repiense y confronte las bocas (Skliar, 2008) en la que aparece la música Sorda, más allá de lo que argumenten como significado.

Transformando los diminutivos

Las provocaciones llevaron a buscar respuestas experimentales a la pregunta sobre la música Sorda, como producto de dialogar sobre heridas morales y los diálogos de autorreconocimiento desde la decolonialidad, se motivó la curiosidad y el riesgo frente a cómo hacer “sonar” las señas, cómo expresar el ritmo, como llevar a lo expresivo situaciones en esta música, cómo cantar, qué cantar, cómo rimar si fuese necesaria la rima, cómo iniciar, cómo terminar. La única forma posible era haciéndolo, de manera irreglada, inesperada, autónoma, libre, sin partitura ni directores.

El asunto se enmarcó en el inicio de un camino estético de origen cotidiano, pues quién podría decir si los intentos son o no música sino son las mismas personas Sordas, en ese sentido

el juicio estético de la música Sorda se vincula a los planteamientos de Mandoki (2006) desde la estética en la vida cotidiana y de ahí la prosaica que vehiculiza relaciones socioestéticas con la experiencia artística. Como se expresaba en el diminutivo sobre la música y el sonido, el juicio estético de la belleza está presente y refulgente, pues no cualquier cosa es bella ni considerada como aceptable a los cánones estéticos que se planteen como referencia.

En tal sentido se enfrenta la estética cotidiana en su minoría a lo que Mandoki (2006) llama el “fetiche de la belleza... Existe un acto bueno para un sujeto que lo juzga así, como un objeto bello o un acto justo y un enunciado verdadero según convenciones de bondad, belleza, justicia y verdad establecidas en cada contexto social. Todos son juicios emitidos por sujetos que dependen de una cultura determinada desde la cual aplican la categoría de bueno, bello, verdadero, justo” (p. 10) Según lo anterior el asunto toma centro en la experiencia misma y en quiénes y desde dónde se juzga la experiencia artística.

De aquí que la experiencia artística de la música Sorda deba ser leída por una estética encarnada en las subjetividades Sordas, que entre sí mismas son diversas por sus contactos,



Los oyentes creen que para sentir tenemos que escuchar...
y eso no es así, somos diferentes

Dialogo visual 39

exploraciones previas y sentidos que le asignen a la música propia. Una ruptura del diminutivo se hace visible cuando la estésis de la música oyente se hace únicamente aplicable para quienes hagan esa clase de música... esa que se hace al

modo oyente, pues ante la emergencia de una experiencia artística también lo hacen los repertorios estéticos que permiten sus lecturas, representaciones y producciones.

Entonces si se toma distancia del fetiche de la música bella y posible, aparece la necesaria apertura a otras formas de entender lo bello, justo desde la estética que nace en las formas como se vive la “sensibilidad cotidiana” (Mandoki, 1997 p. 47), en la experiencia de la escuela, la cena familiar, las relaciones con el otro, la opresión del otro, en la resistencia al otro, las formas de vestir y de no hacerlo, las afiliaciones comunitarias y las resistencias sociales; estas son algunas muestras entre las interminables maneras en que la vida aporta escenarios de lectura y re-lectura de lo vivido, eso en términos de Mandoki (2006) es la “Prosaica: sencillamente la estética cotidiana” (p. 4)

Entonces la acepción tradicional de la música así como los imperiales preceptos estéticos que le han regido y desde la cual los Sordos han sido medidos y seleccionados se ven llamados a la transformación, y en la línea de la Prosaica el ejercicio se posiciona en una construcción social situada de enunciación estética, así mismo que “todo individuo no sólo tiene el potencial de la comunicación estética sino que lo ejerce continuamente en su papel de enunciante, así como en el de intérprete en las negociaciones sociales y culturales en las que está inmerso.” (Mandoki, 2001 p. 18) ello legitima y posiciona como saber y práctica lo que será asumido en el juicio estético Sordo. Este es el ejercicio desde donde se proyectó la idea de la música Sorda, en un ejercicio de Socioestética.

No habrá entonces documento, volante o video en donde se encuentre el producto de las sensibilidades cotidianas que se fraguan en la música Sorda, estas Prosaicas han de ser construidas, negociadas, entendidas y experienciadas en colectivo. De ahí que la socioestética

se posiciona como una respuesta y resistencia a los estándares exógenos de igualación y normalidad que privilegian

ciertos juicios y

apreciaciones estéticas y

desprecian los que sean

disimiles.

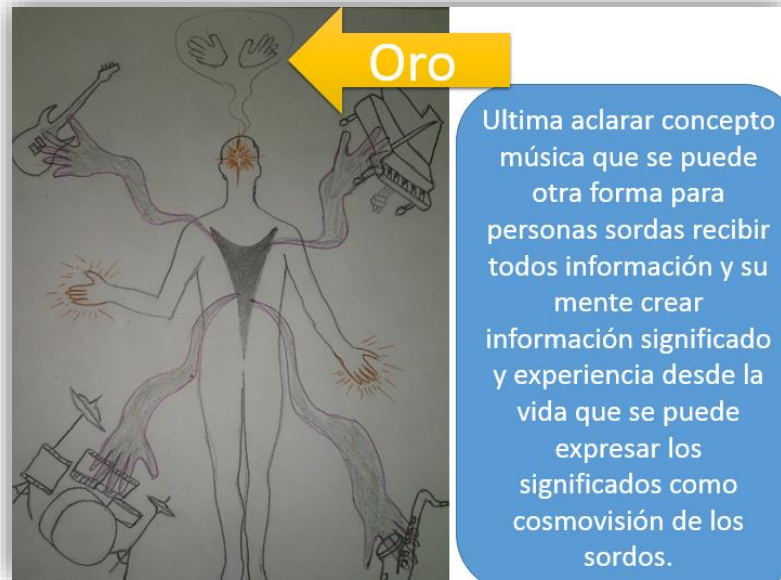
Entonces y desde lo

aportado por Pérez,

Meléndez, Vázquez &

Iazzetta, (2011) Se

entiende la socioestética

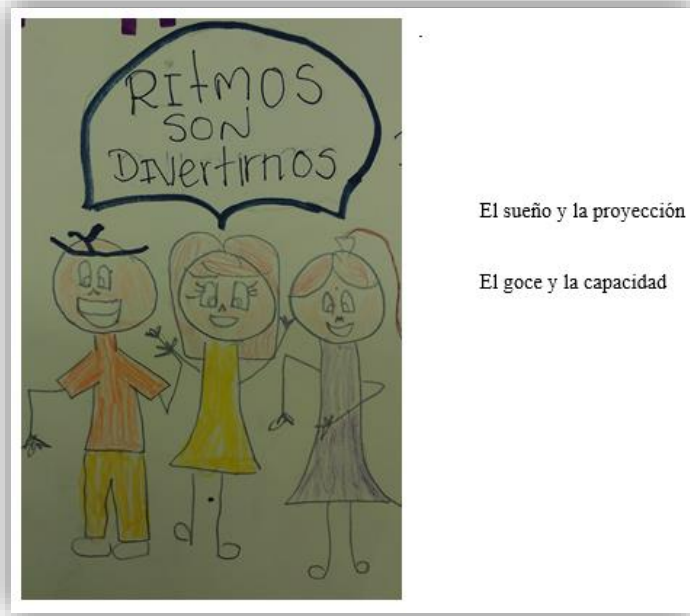


Dialogo visual 40

como “el diálogo incorporado en las tramas histórico-epistemológicas, orientadas a fortalecer los análisis sobre la construcción de las mentalidades colectivas, los juicios de valor y el gusto como pautas de diferenciación, más allá de lo establecido por el sistema-mundo moderno-colonial” (p. 37) la música Sorda se evidenció como un escenario estético emergente y de configuraciones dinámicas, en la medida que las personas Sordas que decidieron asumir el riesgo de proponer la musicalización de algún sentir, pensamiento o experiencia, proponían desde el hacer componentes a tener en cuenta sobre su propio ejercicio y que a su vez podrían ser entendidos como puntos de referencia para siguientes ejercicios.

Ejemplo de ello es que se presentaron dos posturas diferentes a la hora de señar en música Sorda, una de estas posicionaba la necesidad de tener elementos visuales que reforzaran lo que se quería comunicar, como se verá más adelante el uso de recursos de edición en video fueron usados como muestra Prosaica de una música en modo propio. El tiempo de esta iniciativa

emergió otra que no veía la necesidad de editar ni poner imágenes adicionales para reforzar, desde esa postura se argumentaba que con los movimientos, el gesto, la intención comunicativa y el registro en lengua de señas, era más que suficiente.



Dialogo visual 41

Como ejercicio socioestético en sí mismo ya aporta a pensar de otras formas la experiencia artística y a su vez hizo pensar en algo que hasta ese momento no se había contemplado, y alude a la posible existencia de diferentes musicalidades Sordas, quiere decir ello que así como existen aires y ritmos en la música oyente,

las construcciones socioestéticas en la

música Sorda podrían llevar a descubrir musicalidades y aires diversos, en velocidad, intención, registro, recursos de apoyo y quién sabe qué más.

Ello fue muestra viva de cómo la estética cotidiana de las y los participantes se reconfiguraba, reconstruía y deconstruía para dar espacio a la exploración en terrenos artísticamente no explorados hasta ese momento y socioestéticamente configurados como posibles, lejos de la antagónica lucha binomial y comparativa entre el que indudablemente puede y el otro que supone todo un reto de adaptación y flexibilidad.

Con la subversión epistémica entre las manos.

Socioestéticamente hablando -si es que fuese permitido decirlo así-, madurar los acuerdos y desacuerdos frente a la Prosaica de la música Sorda, serán asunto de construcciones posteriores en comunidad, sin embargo ocurrió que durante el ejercicio de pensar una emergente expresión cultural Sorda y en la aventura por producir musicalidades silentes, ya se habían generado experiencias culturales situadas en los participantes, lo que quiere decir que con el simple hecho de pensar hacerlo y de llevarlo a la práctica quienes se aventuraron a hacer música al modo Sordo, ya llevan consigo una experiencia artística, cultural, decolonial y multicultural nacida en una estética propia.

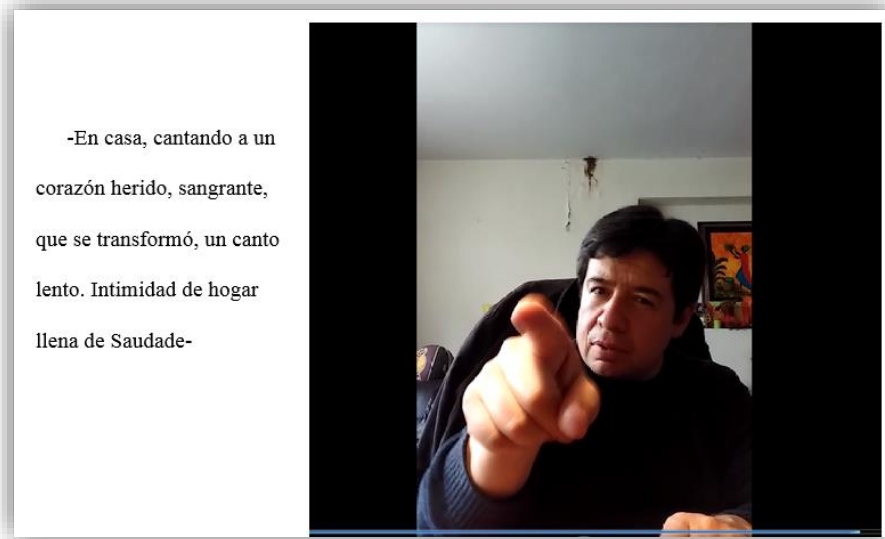
A estas alturas después de tantas letras y tejidos, de Sin-fonías, andares por la cuerda floja, excavaciones y hasta viajes en barco, este rumbo no podría encontrar mejor reflejo que el halla entre las letras del escritor y cuentero cundinamarqués René Rebetez Cortez (1993-

- Muchas personas Sordas nunca han hecho música SU, se debe ir motivando a la comunidad-
Artista Sordo

1999). Construirse a sí mismo y la libertad de poder transformar y transformarse desde la cultura, no solo es una verdad a ser vista como posibilidad, es vital para el avance; tal vez por ello el poder de la norma se asegura de hacer ver la transformación como peligrosa, dañina e innecesaria, esta música Sorda así como quienes se dieron a la aventura de vivirla y pensarla en la comunidad fácilmente pueden ser habitantes de las letras a seguir:

Se trata de un camino donde uno se construye a sí mismo. Yo encontré que ese camino era común en muchas culturas. Desde la más remota antigüedad, diferentes escuelas enseñaron veladamente la única libertad posible para el hombre: su transformación voluntaria
(Rebetez, R., s.f)

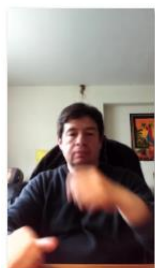
Todo velo y falsa transparencia que la norma instauro y naturaliza, es perceptible únicamente para quienes observan más allá de los ojos, escuchan más allá del oído, corren más allá de las piernas y sienten más allá de la piel. Fue imposible no sentir que la piel se ponía de gallina al ver a un hombre Sordo cantarle a su corazón, como él mismo dijo nunca haberlo hecho



Dialogo visual 42

No solo se trató de un canto, es sí mismo fue un sujeto haciendo música a su manera y llevando sus experiencias artísticas a una estética propia, encarnada en un dialogo consigo mismo, produciendo cultura y con ello abriéndose a sí mismo un espacio para su transformación voluntaria, un espacio de estética cotidiana que será inmortalizado entre estas cosntrucciones en fotogramas, como una muestra viva de las manos, seres y saberes que en cada caso se materializaron tras el riesgo de hacer una música propia.

Fotograma 1



Cancion LSC 01



Cancion LSC 02



Cancion LSC 03



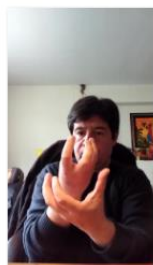
Cancion LSC 04



Cancion LSC 05



Cancion LSC 06



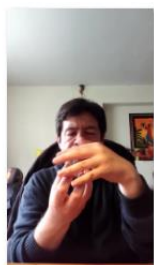
Cancion LSC 07



Cancion LSC 08



Cancion LSC 09



Cancion LSC 10



Cancion LSC 11



Cancion LSC 12



Cancion LSC 13



Cancion LSC 14



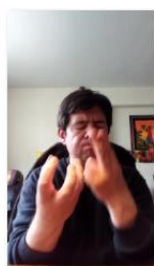
Cancion LSC 15



Cancion LSC 16



Cancion LSC 17



Cancion LSC 18



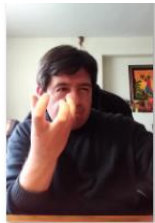
Cancion LSC 19



Cancion LSC 20



Cancion LSC 21



Cancion LSC 22



Cancion LSC 23



Cancion LSC 24



Cancion LSC 25



Cancion LSC 26



Cancion LSC 27



Cancion LSC 28



Cancion LSC 29



Cancion LSC 30



Cancion LSC 31



Cancion LSC 32



Cancion LSC 33



Cancion LSC 34



Cancion LSC 35



Cancion LSC 36



Cancion LSC 37



Cancion LSC 38



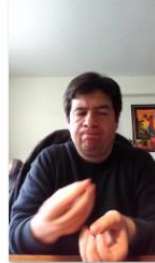
Cancion LSC 39



Cancion LSC 40



Cancion LSC 41



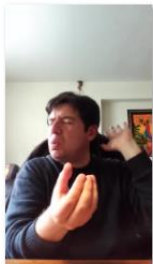
Cancion LSC 42



Cancion LSC 43



Cancion LSC 44



Cancion LSC 45



Cancion LSC 46



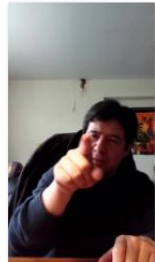
Cancion LSC 47



Cancion LSC 48



Cancion LSC 49



Cancion LSC 50

Mostrar todo aquello que no es mostrable y que además vive en el espacio de intimidad en donde se es dueño de todo, no es tarea sencilla y sin embargo pudo ser tras la invitación a simplemente hacerlo. Así como ella misma dijo sobre las mariposas y la libertad, volar en pensamiento y llevar ese vuelo al mundo, pensar en sus hijas y hacerlas tener una mariposa dentro de sí, que las haga siempre libres, libres para estar-siendo. Esas manos... ese cuerpo... esa mirada... esa mujer danzaba sin sonidos de fondo, ritmo propio, Sin-fónicamente Sorda.



-Estética cotidiana, desde su lugar de
trabajo, canto al amor a ritmo de.... ¿? –
... Un canto a ritmo libertario

Dialogo visual 43

El lívido de la que Bourdieu hablaba, ese vivo afán de producir cultura, quieto y latente no por la propia mano, no por el propio gesto, solo latente, quizá ese afán dormita en el seno de una pregunta que aún no se formula con la fuerza suficiente, o sea una deuda, una cuestión por resolver hace tiempo ya.

El fan de cultura solo es viable cuando los sujetos crean y re-crean conciencia de las desposiciones culturales que han vivido. Uno de los puntos cruciales que fueron vistos en compañía de los ejercicios musicales Sordos, fue el que podría consolidarse en la pregunta si está expresión artística solo produce cultura Sorda, si el asunto se dirige únicamente a los señantes, o se trataría entonces de una apertura intercultural de doble vía, de aperturas y afanes de lado y lado y entre todos, Sordos haciendo su música y oyentes aprendiendo lengua de señas para entender y ser parte del bilingüismo, Sordos y oyentes haciendo música sin que ninguna idea se sobreponga a la otra, oyentes interpretando a voz y sonoridad la música de los Sordos.

Esta libelo cultural al que se hace referencia fue encarnado en las manos y puesto en musicalidad Sorda y compartido acá en el siguiente fotograma

Fotograma 2



Cancion LSC 01



Cancion LSC 02



Cancion LSC 03



Cancion LSC 04



Cancion LSC 05



Cancion LSC 06



Cancion LSC 07



Cancion LSC 08



Cancion LSC 09



Cancion LSC 10



Cancion LSC 11



Cancion LSC 12



Cancion LSC 13



Cancion LSC 14



Cancion LSC 15



Cancion LSC 16



Cancion LSC 17



Cancion LSC 18



Cancion LSC 19



Cancion LSC 20



Cancion LSC 21



Cancion LSC 22



Cancion LSC 23



Cancion LSC 24



Cancion LSC 25



Cancion LSC 26



Cancion LSC 27



Cancion LSC 28



Cancion LSC 29



Cancion LSC 30



Cancion LSC 31



Cancion LSC 32



Cancion LSC 33



Cancion LSC 34



Cancion LSC 35



Cancion LSC 36



Cancion LSC 37



Cancion LSC 38



Cancion LSC 39



Cancion LSC 40



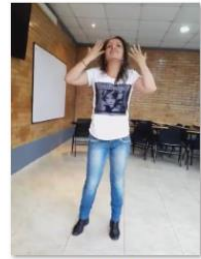
Cancion LSC 41



Cancion LSC 42



Cancion LSC 43



Cancion LSC 44



Cancion LSC 45



Cancion LSC 46



Cancion LSC 47



Cancion LSC 48



Cancion LSC 49

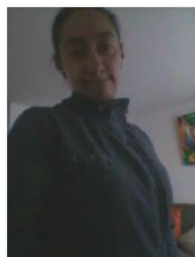


Cancion LSC 50

Esos sueños y las esperanzas de cambio posible, por sobre todo fueron vida que se relató entre los cantos de una mujer que desde hace tiempo se pensó una música suya, que rima sentidos y no finales de las palabras, que saca de su intimidad las ganas de poner a la luz lo que entre sus manos siempre tuvo... la insurgencia. En el siguiente fotograma cada movimiento y cada intención de transformar lo vivido y lo que viene a vivir cada quien y entre estas sordedades algo único en este ejercicio de provocaciones, para este caso esta música propiamente Sorda contó con repeticiones y trozos de intención que reiteradamente se

presentaron, para este caso la artista creo estructura, repeticiones, puntos de retorno en su interpretación.

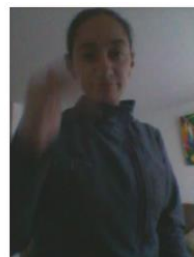
Fotograma 3



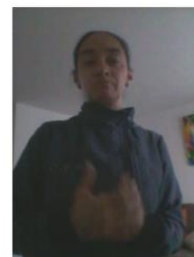
Cancion LSC 01



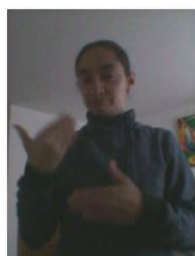
Cancion LSC 02



Cancion LSC 03



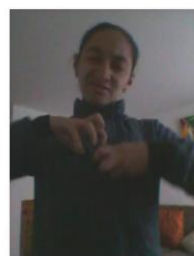
Cancion LSC 04



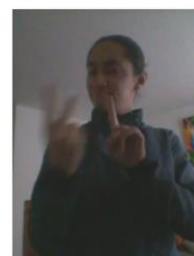
Cancion LSC 05



Cancion LSC 06



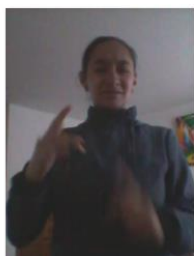
Cancion LSC 07



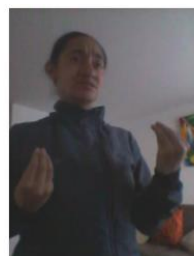
Cancion LSC 08



Cancion LSC 09



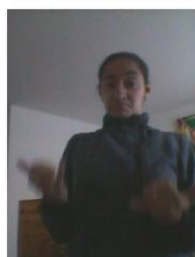
Cancion LSC 10



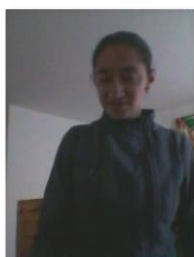
Cancion LSC 11



Cancion LSC 12



Cancion LSC 13



Cancion LSC 14



Cancion LSC 15



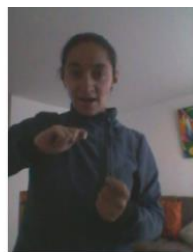
Cancion LSC 16



Cancion LSC 17



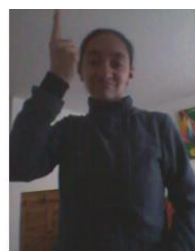
Cancion LSC 18



Cancion LSC 19



Cancion LSC 20



Cancion LSC 21



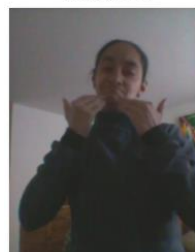
Cancion LSC 22



Cancion LSC 23



Cancion LSC 24



Cancion LSC 25



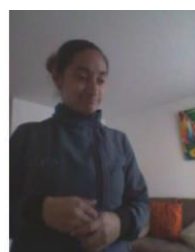
Cancion LSC 26



Cancion LSC 27



Cancion LSC 28



Cancion LSC 29



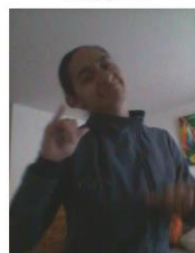
Cancion LSC 30



Cancion LSC 31



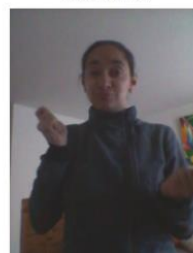
Cancion LSC 32



Cancion LSC 33



Cancion LSC 34



Cancion LSC 35



Cancion LSC 36



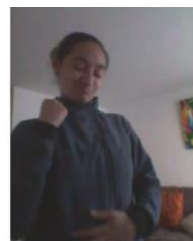
Cancion LSC 37



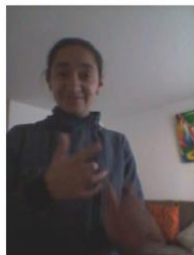
Cancion LSC 38



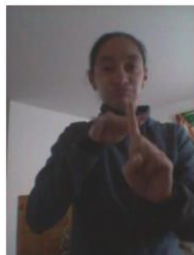
Cancion LSC 39



Cancion LSC 40



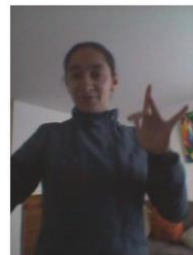
Cancion LSC 41



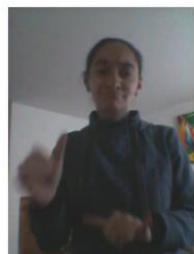
Cancion LSC 42



Cancion LSC 43



Cancion LSC 44



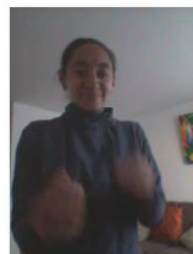
Cancion LSC 45



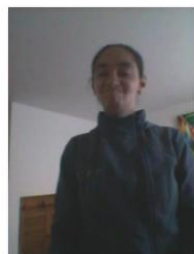
Cancion LSC 46



Cancion LSC 47



Cancion LSC 48

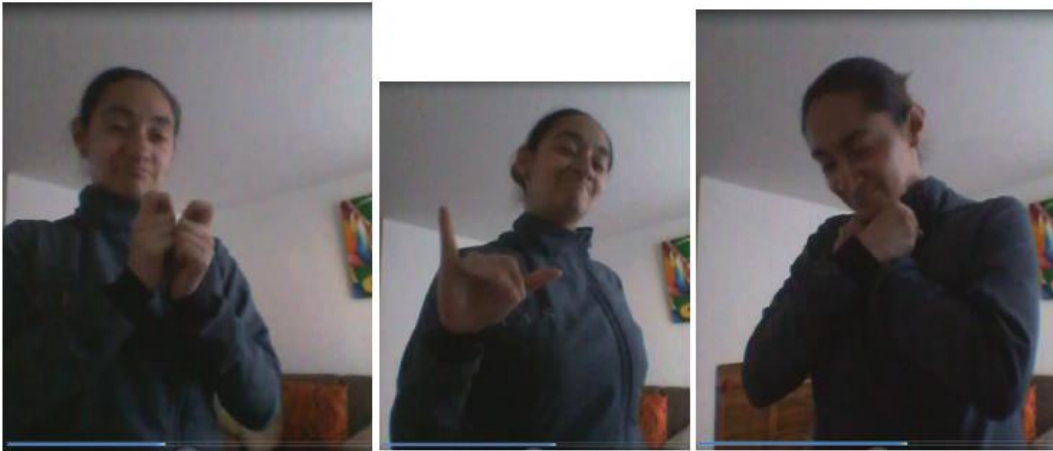


Cancion LSC 49



Cancion LSC 50

Una música en tres dimensiones...

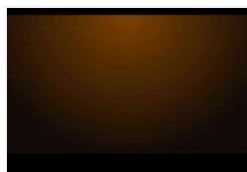


-La sala de la casa, escenario suficiente para componerle unas cuantas señas al optimismo-

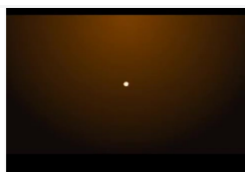
Dialogo visual 44

El encuentro entre seres y saberes de la música Sorda en el marco de la socioestética llevo a pensar en musicalidades, quiero decir no existe una sola música, un solo registro, una única posibilidad. En la medida de las curiosidades, imaginación, esfuerzos, riesgos y apuestas de cada subjetividad, la música Sin-fónica se abre paso en muchos matices. Ante la pregunta ¿cómo hacer para que la imagen lleve el mensaje de manera certera? Para que la experiencia visual sea más fuerte....?? Emergen entonces las apuestas de creatividad y otros recursos, este hombre pensó en imagen, en visualidades y efectos, el fuego en su interior para impactar al mundo entero, el fuego que nace en un escenario frio y de soledades, ese fuego más que hacer sentir calor buscaba derretir el frio.

Fotograma 4



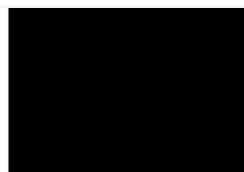
cancion LSC 01



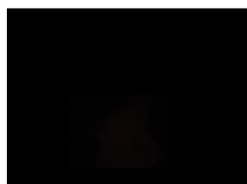
cancion LSC 02



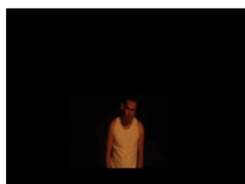
cancion LSC 03



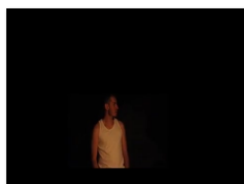
cancion LSC 04



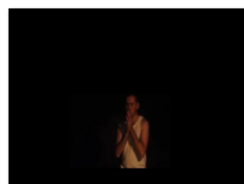
cancion LSC 06



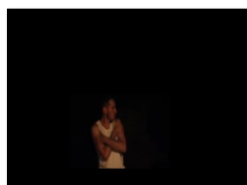
cancion LSC 08



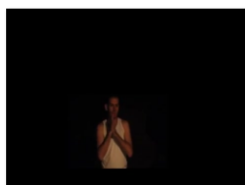
cancion LSC 09



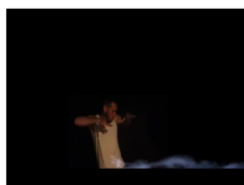
cancion LSC 10



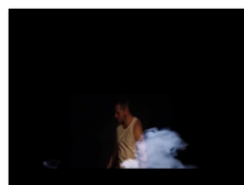
cancion LSC 11



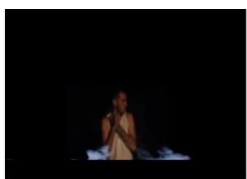
cancion LSC 12



cancion LSC 13



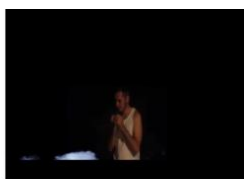
cancion LSC 14



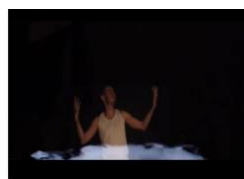
cancion LSC 15



cancion LSC 16



cancion LSC 17



cancion LSC 18



cancion LSC 19



cancion LSC 20



cancion LSC 21



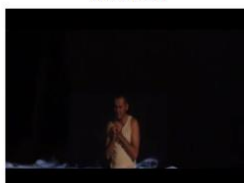
cancion LSC 22



cancion LSC 23



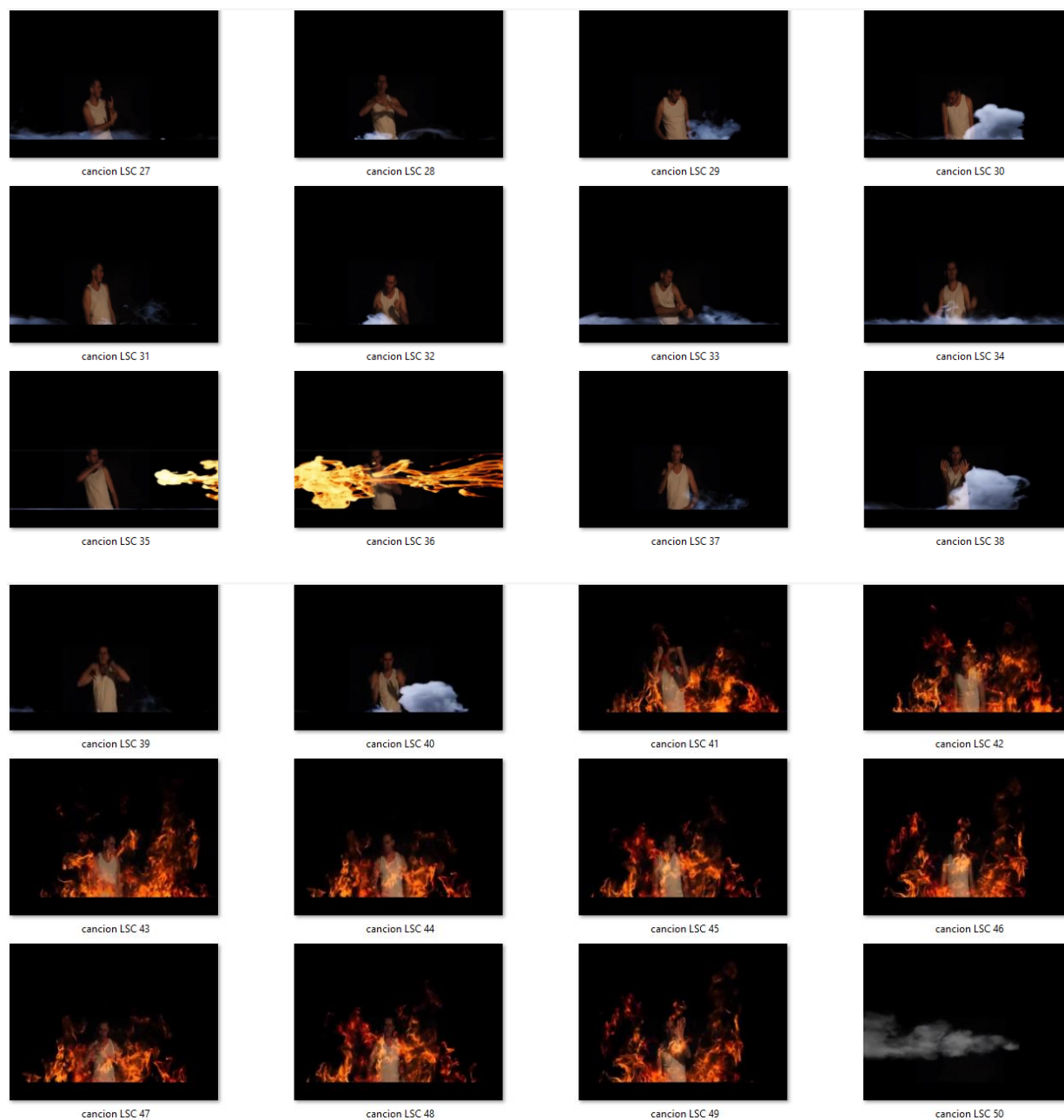
cancion LSC 24



cancion LSC 25



cancion LSC 26



Queda tras esta sordedad en escena la inquietud por el reforzamiento de la experiencia visual como el eje central de las sin-fonías, para este caso el artista tiene un recurso de creación en la edición de elementos visuales que hacen posible llevar mensajes que no solamente estén en las manos y en los movimientos... tal vez ¿esto corresponda a algún género o aire en la música Sorda?

Efectos de video, para hacer “sonar” el frio y fuego en las señas



-Cada quien con sus ideas, cada quien con sus posibilidades,

Prosaica visual potenciada en video-

Dialogo visual 45

Voluntades de transformación y propuesta que encuentran en el escenario de la música propia formas libres de generar productos artísticos, sin pensar en audición o en vibrar, en aparatos de contacto, solo haciendo realidad la rebeldía de hacer de una forma mía las cosas, parafraseando al artista Sordo.

Parafraseándome como músico, hombre y maestro, en muestra de transformación cultural propia tras este tejido, podría decir tras lo conocido que se canta en Sordo como se canta en oyente, con lo que hay en el alma, con lo que quiere salir del corazón; se canta en Sordo con la fuerza de la vida.

Así con lo que sale del alma la mujer le canta a Dios, pone en sus manos un corazón que se llenó de cosas malas y se ensució con la vida y sus azares, entra en dialogo directo con él, le da tranquilidad, recibe su corazón entre las manos, cuida de él, lo limpia para retornárselo y darle un aliento de vida renovado... una vez más se canta con lo que hay en el alma.

Fotograma 5



Cancion LSC 01



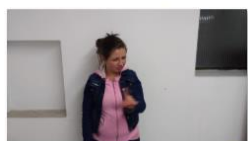
Cancion LSC 02



Cancion LSC 03



Cancion LSC 04



Cancion LSC 05



Cancion LSC 06



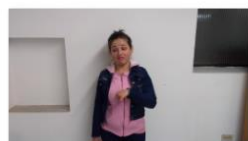
Cancion LSC 07



Cancion LSC 08



Cancion LSC 09



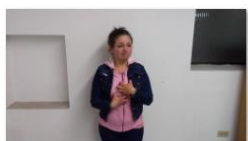
Cancion LSC 10



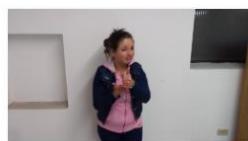
Cancion LSC 11



Cancion LSC 12



Cancion LSC 13



Cancion LSC 14



Cancion LSC 15



Cancion LSC 16



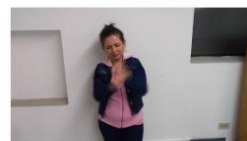
Cancion LSC 17



Cancion LSC 18



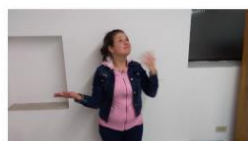
Cancion LSC 19



Cancion LSC 20



Cancion LSC 21



Cancion LSC 22



Cancion LSC 23



Cancion LSC 24



Cancion LSC 25



Cancion LSC 26



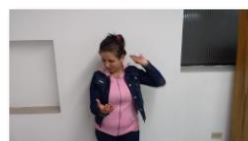
Cancion LSC 27



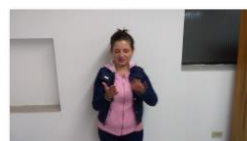
Cancion LSC 28



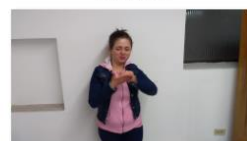
Cancion LSC 29



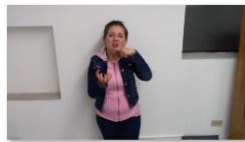
Cancion LSC 30



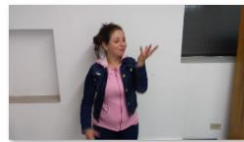
Cancion LSC 31



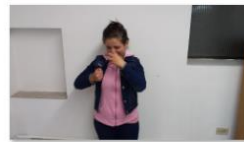
Cancion LSC 32



Cancion LSC 33



Cancion LSC 34



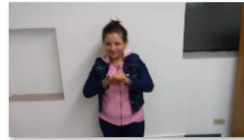
Cancion LSC 35



Cancion LSC 36



Cancion LSC 37



Cancion LSC 38



Cancion LSC 39



Cancion LSC 40



Cancion LSC 41



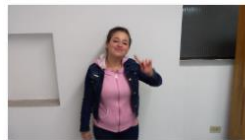
Cancion LSC 42



Cancion LSC 43



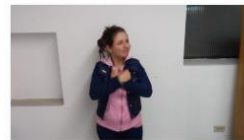
Cancion LSC 44



Cancion LSC 45



Cancion LSC 46



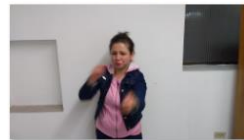
Cancion LSC 47



Cancion LSC 48



Cancion LSC 49



Cancion LSC 50

Una música que abre espacios para explorar terrenos y relieves por descubrir y asir como propios, tal vez primero deban recuperarse territorios simbólicos colonizados, tal vez se deba primero querer recuperarlos, muchas cosas inciertas y tal vez solo una irrefutable, esa es el camino que queda por andar delante de esta provocación y la invitación e invitaciones a hacerlo.

En estos espacios de pensamiento anteriormente compartidos está viva la experiencia de estar-siendo en una música experimental y socioestéticamente posible al ser encarnada entre los pensamientos y movimientos de las y los artistas Sordos que tomaron el riesgo de crear y recrearse, en un arte no euótico, no colonial, no comparativo, no normalizante. Sencillamente en un arte musicalmente al modo Sordo.



Dialogo visual 46

Para cerrar y como un acto que podría llamarse de continuidad simbólica, uno de los



Dialogo visual 47

hombres participantes tras su ejercicio en

la música propia y al ver el potencial

transformador del ejercicio cultural

emergente, propuso desde su ejercicio

gráfico un cofre, como una especie de

sortilegio a la espera de ser revivido. Para él en ese cofre está la semilla de la música Sorda,

hasta ahora se está teniendo ese primer insumo, un probable germinar que a futuro en el

horizonte podría verse como le pasa a los grandes árboles, esa semilla debe ser regada, si se

descuida o se deja guardada nunca crecerá y madurará, según el artista Sordo es de los que

siguen, Sordos y no sordos la responsabilidad de hacer vivir lo que promete ser todo un bosque.

Estremecedor y
significativo bajo todo
apreciar posible el
hecho de ver, que no
solo se hizo un ejercicio
en presente, el giro
decolonial llevó a mirar
el pasado, a re-vivir el



La semilla de la música Sorda, construcción artesanal

Por autor de la idea

Dialogo visual 48

presente y a re-dibujar el futuro, apreciar que para las personas Sordas fue significativo y
proyectivo el hecho de la música propia, anima a continuar la exploración y a continuar
provocando afán de producciones culturales.

EL EPILOGO QUE NO ES...

Tradicionalmente un epílogo evoca clausura, cierre y final sin embargo, en este caso el epílogo plantea desenlaces no para resolver, sino para des-enlazar otros caminos y tránsitos posibles para seguir soñando el inédito viable de la música Sorda.

Encuentros en la co-visualidad

Fue posible soñar la utopía cuando se encontraron en el mismo plano inquietudes, miradas y sentires en un paisaje que cartográficamente no posicionó a ninguno más arriba que a otro, ninguno es más alto que a otro, ninguno subordinado y por sobre todo ninguno igual a otro. El tejido no solo fue elaborado desde los planteamientos y conceptos explorados en la Sin-fonía, si bien esta obra tiene una gran carga de teorización y proposición epistémica, los insumos más importantes y dicentes no provinieron de la bibliografía.

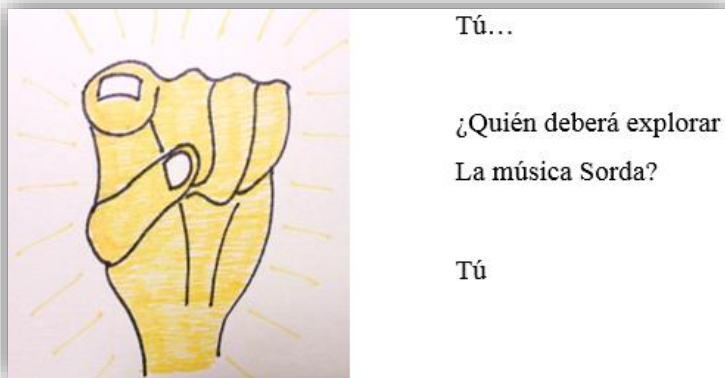
Por sobre lo anterior las experiencias situadas y sentidas en el encuentro que se provocó entre las subjetividades cognoscentes (Munévar, 2015) de todas y todos, desencadenaron ejercicios discursivos de doble vía, quiere decir que no acontecieron dinámicas de indagación como rendición de descargos sobre lo vivido, sino que en todo momento fue un escenario de intimidad compartida entre otredades; la curiosidad de un músico oyente e insurgente a la norma estética y la igualdad, aunado a pensamientos, ideas y reflexiones senti-situadas en las encarnaciones de la cosmovisión Sorda, hicieron emerger emancipantes visualidades compartidas.

Así entonces no hubo quien observara al otro, ni quien dijera por el otro algo, la mismidad (Gómez, 2014) llevó a que no se visualizara, más sí se diera espacio a co-visualizaciones y con ellas al “movimiento, es decir, un cambio en el lugar desde donde conocemos y vemos a otras personas, e implican también una movilización, es decir, un cambio en el lugar desde donde

nos conocemos y nos vemos” (p. 2). No solo a nosotros mismos, también a nuestro contexto y las realidades desde donde se cohabita entre sujetos epistémicos y cognoscentes (Nairouz, 2013)

La co-visualización se volvió co-musicalización cuando quienes aceptaron darse a la aventura de producir su propia música se abrían en sinceras preguntas sobre cómo lograrlo, tras la inexistencia de manuales y al encontrar ahora nuevas distancias en asuntos como las traducciones señadas, líricas en otras cosmovisiones, el peso de la experiencia auditiva en el sonido y los instrumentos musicales, las y los arriesgados se vieron enfrentados a un rol no pensado en principio, pues no solo serían señantes, tendrían que ser compositores de sus propias líricas, productores de sus sonoridades silentes.

Des-enlazar para nuevos tejeres es marcar con las manos huellas para que sean completadas por otros y otras, así se desea dejar en lo explícito intenciones y reflexiones emergentes como proyecciones a esta Sin-fonía y como consecuencia de la co-musicalidad naciente durante el ejercicio.



Dialogo visual 49

- Queda abierta la provocación para explorar en taller experimental elementos composicionales de la música Sorda, las exploraciones

realizadas fueron espontaneas y

en todo sentido irregladas, partiendo de expresiones como estas podrían consolidarse espacios de exploración y usos otros de la lengua. desde esta postura se supone la

necesidad de procurar un espacio creativo en donde la lengua Sorda se use para el arte y para pensar en musicalidades, la metáfora y las líricas que acompañan el pensamiento artístico, requieren de pretextos viables y suficientes, por ello no se trata solo de invitar a hacer música Sorda, debe haber un ejercicio de exploración y usos no habituales de la lengua posiblemente para la mayoría.

- La composición musical debería ser escenario de co-musicalidades, descubrir aires o estilos en la musicalidad Sorda, necesita del diálogo sobre gustos, posibilidades, preferencias, requerimientos y demás actos socioestéticos desde la comunidad Sorda
- Una posibilidad para siguientes investigaciones podría dirigirse a la escuela, como producto de las covisualidades se pensó en preguntarse ¿qué pasaría de llevar ejercicios de musicalidad en lengua de señas a las aulas y procesos educativos de las infancias Sordas, con sus procesos de desarrollo y maduración del lenguaje? Sin duda pensar en profesores que se piensen el asunto de la creación musical propia, podría llevar a pensar también la idea de impactar las aulas y en general el sistema educativo, como se evidenció en esta Sin-fonía la clase de música para los Sordos es opcional y fácilmente reemplazable por cualquier otra, podría suceder que diseñar una clase de música Sorda, haga emerger escenarios de descubrimiento y creación desde la ganancia Sorda. Infancias Sordas creando y señalando rondas infantiles comunes y afines a sus experiencias culturales, maestros y maestras diseñando mediaciones didácticas desde la música Sorda, podrían ser solo algunas de las proyecciones de ese ejercicio.
- La naturalización y desnaturalización de las desposesiones culturales fueron evidentes tras esta investigación, sin embargo queda abierto el escenario para

profundizar en cómo se pasan de generación en generación las desposesiones, más allá del propósito artístico de las musicalidades silentes, estas desposesiones trascienden a la escuela y escenarios educativos que serían interesantes focos de deconstrucción.

- Valdría la pena buscar consolidar directamente con grupos de personas Sordas lo que se pudiera entender como epistemología Sorda colombiana, si bien se han adelantado diálogos sobre cultura Sorda, lo conocido al respecto aún no se configura en un discurso que trascienda del reconocimiento a la resistencia. Las personas Sordas con las que se trabajó a lo sumo conocían generalidades pocas sobre los planteamientos de la decolonialidad y la episteme Sorda internacional. Ello podría deberse a la lengua y los escenarios en donde circulan dichos materiales, al no estar al acceso de las capacidades de todos, la brecha sigue manteniéndose y de ahí que sea complejo encontrar actuaciones y pensamientos decoloniales, si bien no fue el propósito de este trabajo, llamó la atención el desconocimiento casi que general por parte de las personas Sordas, sobre los referentes internacionales en materia de epistemología situada.
- El ejercicio de la música Sorda como aporte al capital cultural de la comunidad, debe seguirse apoyando y buscando escenarios para consolidarlo, pues aun no es una práctica que resida en el capital cultural institucionalizado, lo que implica que como práctica cultural, podría quedarse en la experiencia de unos cuantos. Es imperativo que se busquen formas de llevar la posibilidad de hacer música propia a las escuelas, familias y asociaciones, pues desde la perspectiva de esta investigación es la única

forma de lograr que la semilla de la música Sorda germine a futuro agarre sus raíces al capital cultural de la comunidad

- Los escenarios experimentales en la música Sorda, deberían en principio propender por ejercicios de autorreconocimiento enmarcados en la decolonialidad epistémica. Si bien se enmarca en el goce y el disfrute de las capacidades humanas hacer música Sorda debería partir del posicionamiento epistemológico de la comunidad.
- Según una de las participantes a futuro de poderse madurar y difundir la música Sorda podría pasar que se consolide un movimiento cultural y que se puedan tener conciertos en modo Sordo en donde Todos y todas puedan participar, concursos de canto Sordo, talleres de composición y musicalización Sorda.
- Personalmente como músico me llama poderosamente la atención el hacer la traducción a las musicalidades oyentes de una obra Sorda, hacer un ejercicio contrario al habitualmente vivido, y traducir en sonoridades y líricas la obra original señada.

Similar a lo que se hace en la co-visualidad del taller fotográfico con personas ciegas, poder adelantar un taller de co-musicalidades y plantear sinergias entre la música oyente y la Sorda, sin lugar a duda tengo la convicción que el surgimiento de la música Sorda aporta al enriquecimiento de la cultura en todos, no únicamente en los sujetos dueños de ella, pues para los oyentes esta podría ser una excelente oportunidad de vivir la diversidad desde la capacidad y la interrelación de actores sociales. Explorar como “pasar a canto” el canto Sordo y como musicalizar las intenciones de los sordos, haría surgir tal vez un nuevo género musical totalmente atípico socioestéticamente materializado.

Es precisamente ahí en los diálogos interculturales en donde todos y todas sin la distinción de los oyentes y los Sordos podemos ser comusicalizadores de realidades por descubrir, cada quien desde su papel y su historia, esta música propia es música abierta a la humanidad, no es propia en el sentido egoísta y de propiedad restringida, es propia en esencia, en palpitares de todos y todas. Propiamente Sorda es propiamente humana, propiamente difundible y propiamente transformable, es ultimas y cerrando este epílogo que no delinea final, queda abierta la pregunta que en algún momento se hizo en los escenarios en donde esta idea fue compartida... ¿de qué nos habremos perdido como humanidad al pensar y hacer pensar que la música necesita del sonido para poder ser vivida?... tal vez sea este un paso más para que interculturalmente podamos bañar nuestros pasos en la historia con las huellas de todo transeúnte.

Gracias por la atención prestada.

... Y cuando acabe este canto a pensar cada cual

Lo que le dé su real gana, sea bien o sea mal,

Porque si no para qué es que se canta,

Si no para revolver todo al cantar.

Defensa del trovador. Silvio Rodríguez (Inédita)

REFERENCIAS

- Acosta, M. (2014). *Manos que comunican ciudadanía (Maestría)*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Medicina. Maestría en Discapacidad e Inclusión Social.
- Angharad E. Beckett, *Scandinavian Journal of Disability Research* (2013): Antioppressive pedagogy and disability: possibilities and challenges, Research, DOI: 10.1080/15017419.2013.835278
- Aroeste, S. (2010). *Libro de artista: espacio alternativo, un repaso de evidencia mexicana (Doctorado)*. Centro Cultural Casa Lamm.
- Ávila. A, Navarrete. M (2010) Dispositivo portátil de estimulación sensorial táctil para la percepción musical en personas con discapacidad auditiva, *Revistaesalud.com Volumen 6*, número 22 ISSN1698-7969
- Aznárez, J. Mangas, A. (2012). Aprender es conocer y construir historias y representaciones entrelazadas. En *Investigación en las Artes y la Cultura visual* (88 - 110). España: Universitat de Barcelona
- Barrios, M (2013). *Ética y Metodología: Apuntes para (re)pensar nuestra práctica en campo*. Eje Temático: Aportes Teórico Metodológico en Comunicación. VI Encuentro Latinoamericano de Comunicación. Córdoba, Argentina
- Bauman, H. & Murray, J. (2009). Reframing: From Hearing Loss to Deaf Gain. *Deaf Studies Digital Journal*. Gallaudet University, 1, 1-10. Recuperado de http://dsdj.gallaudet.edu/assets/section/section2/entry19/DSDJ_entry19.pdf
- Bauman, H. & Murray, J. (2013). . Reframing The Future Of Deaf Education: From Hearing Loss To Deaf-gain. *Canadian Hearing Society* Recuperado de https://www.chs.ca/sites/default/files/uploads/reframing_the_future_of_deaf_education_2013.pdf
- Becerra, C. (2013). *Psique: Interculturalidad y ciencias de la educación en lengua de señas chilena*. Boletín Científico Sapiens Research, (Vol. 3(2), 2-7. Recuperado de http://www.sapiensresearch.org/images/pdf/v3n2/V3N2_Psique_1.pdf
- Becerra, C (2015). Memoria sorda e invisibilidad: problemas teóricos y prácticos en la educación intercultural del sordo. *REXE. Revista de Estudios y Experiencias en Educación*, 14() 169-182. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243143345011>

- Bickel, B.; Springgay, S.; Beer, R.; Irwin, R. L., Grauer, K.; Xiong, G. (2010). "A/r/tographic Collaboration as Radical Relatedness." *International Journal of Qualitative Methods*, 10(1): 86-102.
- Binizia, V. & Herrera, M. (2015). La "discapacidad" está en todos. Prácticas de intervención cultural con la discapacidad. En B. González, *Formación de públicos en espacios culturales alternativos* (1st ed.). México: Concejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Bourdieu, P (2000) *Poder derecho y clases sociales*. Bilbao – España: EDITORIAL DESCLÉE DE BROUWER, S.A. ISBN: 84-330-1495-1
- Bourdieu, P (1981.) *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. España: Editorial Montessor
- Brown, T., Echevarria, G., García, D., Lesage, D., Sadr, N., & Verwoert, J. (2011). *En torno a la investigación artística. Pensar y enseñar arte: entre la práctica y la especulación teórica*. España: MACBA.
- Castellano, R, Sánchez R (2011) *Laptop, andamiaje para la educación especial*. Oficina Regional de Ciencia de la UNESCO para América Latina y el Caribe. UNESCO: Uruguay
- Castillo, R., Sostegno, R., Lopez-Arostegui, R. (2012). *Arte para la inclusión y la transformación social*. Bilbao: Observatorio del Tercer Sector de Bizkaia.
- Castro-Gómez, S. & Grosfoguel, R (2007) *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá-Colombia, Signo del hombre editores.
- Cortés, P. (2011). El Sentido de las historias de vida en investigaciones socioeducativas. Una revisión crítica en Hernández, Sancho y Rivas (coord.). *Historias de Vida en Educación. Biografías en Contexto*. ESBIRINA-RECERCA, Universidad de Barcelona, N°4. Pp. 68-74.
- Cuevas, H. (2013). El gobierno de los Sordos. *Revista De Ciencia Política*, (33), 693 - 713
- De Sousa Santos, B. (2010). *Descolonializar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: TRILCE.
- De Urza, J, Reinoso, N ____ *Tecnología para discapacitados. Teoría y Aplicación a la Informática. Volumen 2* Universidad Católica Nuestra Señora de la Asunción. Documento digital en <http://www.jeuazarru.com/docs/Discapacitados.pdf>: Paraguay

- Fawkes. W, Ratnanather. J (2009). Music at the Mary Hare Grammar school for the deaf from 1975 to 1988. In *Visions of Research in Music Education*, 14. Retrieved from <http://www-usr.rider.edu/~vrme/> ISSN 1938-2065
- Federación Nacional de Sordos de Colombia Fenascol (2001) *Avances sobre la reconstrucción histórica de la comunidad Sorda de Bogotá*, documento digital en <http://www.fenascol.org.co/SEDasignaturaLSC/doctos/Historia.pdf>
- Foucault. M (1972) *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Argentina: Siglo Veintiuno editores. s.a ISBN 987-98701-4-X
- Forné, E. (2012). A/r/tografía en lila Concreciones A/r/tográficas en el aula. En *Investigación en las Artes y la Cultura visual* (34 - 39). España: Universitat de Barcelona.
- Freire, P. (1975). *Pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- Freire, P. (2005). *Pedagogía de la esperanza: Un reencuentro con la pedagogía del oprimido*. México: Siglo XXI.
- García, N (1992) *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: EDITORIAL SURAMERICANA. ISBN 958-419-954-6
- Gómez, A. (2014). El multigrupo y la co-visualidad: desafíos desde “las y los incluidos”. Ponencia presentada en el III Congreso Internacional de MISEAL. Noviembre 21, Barcelona, España.
- González A, (2003). Los paradigmas de la Investigación en las ciencias sociales. *ISLAS*, 45(138):125-135; octubre-diciembre, 2003.
- Grupo de estudios sobre colonialidad GESCO. (Abril 2012). *Estudios decoloniales: Un panorama general*. KULA. Antropólogos del Atlántico Sur, 6, 8 - 21.
- Gutiérrez, J. (2014). La interpretación de las Metodologías de Investigación Basadas en las Artes, a la luz de las metodologías cualitativas y cuantitativas en la Investigación Educativa. En *Fundamentos, criterios y contextos en Investigación Basada en Artes y en Investigación Artística*(24 -43). Grabada: Universidad de Granada
- Haber, A. (2011). *Nometodología Payanesa: Notas de metodología indisciplinada*
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118. Recuperado de <http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641/44671>

- Herrera, V. (2006) *Estudio de la población Sorda en Chile: Evolución histórica y perspectivas lingüísticas, educativas y sociales*. Revista latinoamericana de educación inclusiva Vol. 4 número 1 páginas 211 -226. Chile
- Ladd, P. (2003). *Understanding Deaf Culture: In Search of Deafhood*. UK: British Library.
- Kannapell, B. (1994). Deaf identity; An American perspective. En *The Deaf Way: Perspectives from the International Conference on Deaf Culture* (44-48). USA: Gallaudet University.
- Leguizamón, M (2010) *La educación musical y la discapacidad*. Ponencia II Congreso Iberoamericano de investigación artística y proyectual – 5 Jornada de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales. Universidad Nacional de la Plata: Argentina
- León, M. (2010). El "buen vivir": Objetivo y camino para otro modelo. En Sumak Kawsay / Buen vivir y caminos civilizatorios (105 - 124). Quito: FEDAEPS.
- Madrid, M. (2014). La interpretación de las Metodologías de Investigación Basadas en las Artes, a la luz de las metodologías cualitativas y cuantitativas en la Investigación Educativa. En *Fundamentos, criterios y contextos en Investigación Basada en Artes y en Investigación Artística* (97 -115). Granada: Universidad de Granada
- Mandoki, K. (1997). Las tres clausuras de la estética en Bajtín. En *Voces en el umbral: M. Bajtín y el diálogo a través de las culturas* (1st ed., pp. 45 - 61). México DF: UAM-X, CSH, Depto. de Educación y Comunicación.
- Mandoki, K. (2001). Análisis paralelo en la poética y la prosaica; Un modelo de estética aplicada. *AISTHESIS*, 34, 15-32.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura Prosaica I*. México, D.F: Siglo Veintiuno.
- Martínez, M. & Cubides, J (2013). Acercamientos al uso de la categoría de ‘subjetividad política’ en procesos investigativos. *Subjetividades políticas: desafíos y debates latinoamericanos*. Bogotá.
- Mckernan, J. (1999). *Investigación, acción y curriculum*. Madrid: Morata.
- Meza, E (2012). *Caminos otros para llegar al cuerpo Nasa*. Tesis. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá
- Ministerio de educación República de Chile (2004) *Programa de Estudio, Primer Año Medio Formación General Educación Media, Unidad de Currículum y Evaluación*. Segunda edición ISBN 956-7405-70-0

- Ministerio de educación República de Chile (2007) *Guía de apoyo técnico-pedagógico: Necesidades educativas especiales en el nivel de educación parvularia- Necesidades educativas especiales asociadas a discapacidad auditiva*. Gobierno de Chile: Santiago de Chile
- Ministerio de Educación Nacional (2006) *Orientaciones pedagógicas para la atención educativa a estudiantes con limitación auditiva*, documento digital: Colombia
- Miranda, P. (2015). *Épica de un corazón estafalario*. Oaxaca - México: Secretaría de las Culturas y artes de Oaxaca.
- Molina. T, Banguero. L (2008) *Diseño de un espacio sensorial para la estimulación temprana de niños con multiéficat*. Rev. Ingeniería Biomédica, Escuela de Ingeniería de Antioquia, Universidad CES. Vol 2 número 3 pág. 40 – 47 ISSN 1909-9762
- Munévar, D. (2015). Lecturas normativo-experienciales y prácticas pedagógicas plurales sobre inclusión académica. *Mundos Plurales*, 2(1), 55 - 76.
- Nanayakkara. S, Taylor. E, Wyse. L, Ong, S (2009) *An Enhanced Musical Experience for the Deaf: Design and Evaluation of a Music Display and a Haptic Chair*, conference on human factors in computing systems págs. 337 – 346. US patent # 2010/033086 A1 Boston US
- Nairouz, Y. (2013). La lengua de señas y la comunidad sorda en movimiento: Desde la realidad y la virtualidad. (Maestría). Universidad Nacional de Colombia Facultad de medicina. Departamento de la Ocupación Humana. Maestría en Discapacidad e Inclusión Social.
- Nussbaum, M. (2006) *El ocultamiento de lo humano: repugnancia, vergüenza y ley*. Cap. 2 (89 – 147) Trand. Gabriel Zadunaisky. ISBN 987-1283-01-6 Kats editores: Buenos aires
- Nussbaum, M. (2008). *Las fronteras de la justicia. Consideraciones sobre la exclusión*. Barcelona: Paidós.
- Orejanera. L (2005) Estudio etnográfico de una experiencia de educación musical con niñas, niños y jóvenes Sordos en el instituto centrabilitar. *Tesis de maestría Universidad Industrial de Santander*. Facultad de ciencias humanas. Bucaramanga – Colombia
- Oviedo, A. (2001). Algunas reflexiones acerca de las personas Sordas y sus lenguas. En *El estilo Sordo: Ensayos sobre comunidades y culturas de las personas Sordas en Iberoamerica* (189-203). Santiago de Cali: Universidad del Valle.

- Quijano, A (2000) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina En libro: La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Edgardo Lander (comp.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires, Argentina
- Paulina. R, Castañeda. M (2003) *Educación bilingüe para sordos (generalidades)* Ministerio de educación Nacional INSOR: Colombia
- Paz C., Salamanca, M (2009). Elementos de la cultura sorda: una base para el currículo intercultural. REXE. Revista de Estudios y Experiencias en Educación, 8() 31-49. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243116377002>
- Pérez, C., Meléndez, L., Vázquez, B., & Iazzetta, E. (2016). De la estética binaria a las socioestéticas plurales. Estudios Culturales, 7 (13), 15 - 49.
- Puyana, Y., & Barreto, J. (1994). La historia de vida: Recurso en la investigación cualitativa Reflexiones metodológicas. *MAGUARE Revista Del Departamento De Antropología Facultad De Ciencias Humanas Universidad Nacional De Colombia*, 09, 185-197
- Restrepo, E. Rojas, A. (2010). Inflexión decolonial. Fuentes, conceptos y cuestionamientos. Bogotá: Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Maestría en Estudios Culturales, Universidad Javeriana.
- Rey. M (2008) El cuerpo en la construcción de la identidad de los sordos. Centro de estudios interdisciplinarios en etnolingüística y antropología sociocultural, Disponible en http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-45082008000100005&lng=es&nrm=iso: Rosario
- Saldarriaga, C. (2014). Personas sordas y diferencia cultural Representaciones hegemónicas y críticas de la sordera (Maestría). Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Culturales.
- Secretaría de Educación de Bogotá (2004) Integración escolar de Sordos, usuarios de la lengua de señas en colegios distritales. SED
- Serres, M. (2002). Los cinco sentidos: ciencia, poesía y filosofía del cuerpo. México: Taurus.
- Skliar, C. (2002). Alteridades y pedagogías. o... ¿Y si el otro no estuviera ahí?. Educação & Sociedade, 79, 85 - 123.

- Skliar, C. (2005). Poner en tela de juicio la normalidad, no la anormalidad. Políticas y falta de políticas en relación con las diferencias en educación. *Educación Y Pedagogía*, 17(41), 11 - 22.
- Skliar, C. (2008). ¿Incluir las diferencias? Sobre un problema mal planteado y una realidad insoportable. *Orientación y Sociedad*, (8), 1-17.
- Taylor, C. (2009). *El multiculturalismo y la política del reconocimiento* (2nd ed.). USA: Fondo De Cultura Económica.
- Triggs, V.; Irwin, R. I.; O'Donoghue, D. (2012) Following A/r/tography in practice: from possibility to potential. In Kathy Miglan & Cathy Smilan (Eds.). *Inquiry in Action: Paradigms, Methodologies and Perspectives in Art Education Research*. Reston, VA: NAEA.
- UNICEF. (2008). *Se trata de la capacidad Una explicación de la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad*. Nueva York: Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia
- Valiente, F (2012). Las competencias profesionales del investigador. XI Colóquio Internacional sobre Gesto Universitária na América do Sul. Florianópolis, Brasil
- Vásquez, J (2012). Imaginario moderno/colonial y resistencias Desde epistemologías y prácticas otras. *Rev. Temas de Nuestra América*. Número extraordinario 2012, ISSN 0259-2239.
- Veras, E. 2010. Historia de Vida: ¿Un método para las ciencias sociales? *Cinta moebio* 39: 142-152
- Walsh. C (2002a). “Las geopolíticas de conocimiento y la colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo”. En Catherine Walsh, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez (eds.). *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino* (pp. 17-44). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala
- Walsh. C (2002b) “(De)construir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador”. En Norma Fuller (ed.). *Interculturalidad y política. Desafíos y posibilidades* (pp. 115-142). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Walsh. C (2007). Interculturalidad y colonialidad del poder. Un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial. En *El giro decolonial Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (47 -63). Bogotá: signo del hombre editores.